



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Escuela Académico Profesional de Literatura

**La elocuencia del silencio en la poesía de Blanca
Varela. Análisis de los poemarios: Concierto Animal y
Canto Villano**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciada en Literatura

AUTOR

Carmen Jhoana DÍAZ ATILANO

ASESOR

Camilo Rubén FERNÁNDEZ COZMAN

Lima, Perú

2016



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Díaz, C. (2016). *La elocuencia del silencio en la poesía de Blanca Varela. Análisis de los poemarios: Concierto Animal y Canto Villano*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Académico Profesional de Literatura]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

392



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE
SAN MARCOS
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



Escuela Académico Profesional de Literatura

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN LITERATURA

91

Reunido el Jurado en el Salón de Grados de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Ciudad Universitaria, el día jueves 28 de enero de 2016 a las once horas, integrado por los profesores Marco Martos Carrera, Camilo Fernández Cozman, Alex Morillo Sotomayor, y Eduardo Lino Salvador; después de la exposición de la tesista, la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, este se retiró a deliberar y acordó calificar la tesis "*La elocuencia del silencio en la poesía de Blanca Varela. Análisis de los poemarios: Concierto animal y Canto villano*" con la nota de:


17 (diecisiete) muy bueno

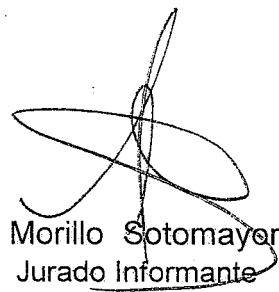
Después de calificada, se comunicó a la tesista la nota obtenida. El Presidente del Jurado recomienda a la Facultad de Letras y Ciencias Humanas el otorgamiento del Título de Licenciada en Literatura al bachiller **Carmen Jhoana Díaz Atilano**


Concluido el acto académico a las 12:30 horas, firman la presente acta por cuadruplicado.

M-5

Dr. Marco Martos Carrera
Presidente
Principal T. C


Mg. Eduardo Lino Salvador
Jurado Informante
Auxiliar T. C


Lic. Alex Morillo Sotomayor
Jurado Informante
Auxiliar T. P


Dr. Camilo Fernández Cozman
Jurado Asesor
Principal T. P.

Letras mayúsculas del Perú y América

En memoria de mi madre y de Blanca Varela.

Dedicado a mi padre, a mi asesor de tesis, Dr. Camilo Fernández Cozman, y a
Roger Román, por los diferentes tipos de apoyo que me brindaron para
terminar esta tesis.

sin música

pero llamando

sin voz

pero llamando

sin palabras

llamando

Blanca Varela

ÍNDICE DE CONTENIDO

Introducción	6
--------------------	---

Primer Capítulo

Campo Retórico, recepción crítica de Blanca Varela	10
1.1) Definición de Campo Retórico. La propuesta de Stefano Arduini	11
1.2) Los textos críticos más representativos sobre la poesía de Varela...	14
1.3) El existencialismo en Blanca Varela	18
1.4) La corriente surrealista en Blanca Varela	21
1.5) Varela y la Generación del 50	23

Segundo Capítulo

Campos figurativos y arte poética en <i>Concierto animal</i> de Blanca Varela...	27
2.1) Definición de Campo Figurativo. La propuesta de Stefano Arduini.....	28
2.2) <i>Concierto Animal</i> : Características del poemario y el tópico del silencio	34
2.3) Análisis de dos poemas de <i>Concierto animal</i>	38

Tercer Capítulo

La mujer y el campo figurativo de la metáfora en <i>Canto villano</i> de Blanca Varela	56
3.1) Definición de la metáfora. La propuesta de Lakoff y Johnson.....	57
3.2) Tipos de metáfora. La propuesta de Lakoff y Johnson	62

3.3)	<i>Canto Villano</i> : Posible relación entre el silencio y la perspectiva de género	66
3.4)	Análisis de dos poemas de <i>Canto villano</i>	68
	Conclusiones	80
	Bibliografía	82

INTRODUCCIÓN

Blanca Varela fue una muchachita limeña nacida en 1926, hija de la famosa Serafina Quinteras y esposa del pintor Fernando de Szyszlo. Ganadora además de numerosos reconocimientos como el Federico García Lorca en el 2006 y el Reina Sofía en el 2007. Por su curiosidad y gran disposición para aprender, ingresó a los 16 años a la Universidad San Marcos para seguir la carrera de Letras y Educación. Este gesto implica una ruptura para una mujer que provenía de una familia con un padre ausente y una madre que no había accedido a la instrucción superior. Sin embargo, reconoce que su familia era gente bien leída y hablada que la ayudó a formar su gusto artístico. Además, su espíritu inconformista encontró en San Marcos el lugar propicio para el debate ideológico y la agitación política. Una vez dentro, forma parte de un productivo círculo de amistades entre los que se encuentran figuras como José María Arguedas, Salazar Bondy, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Francisco Bendeزú y Deustua. Ellos la acercan a la lectura de autores como Xabriel Abril, Martín Adán, Emilio Adolfo Wetphalen, Quevedo, Góngora, Cernuda, Lorca, Eliot, Mallarmé, De Quine, Baudelaire, Rimbaud y Rilke. Se reunían en la Peña Pancho Fierro para compartir lecturas e interesantes tertulias, en las que la tímida Varela aprendía de sus mayores. En 1949 ocurre el gran acontecimiento de su vida: su matrimonio con Fernando de Szyszlo y su viaje a Francia. En ese país, la suerte de Varela y sus influencias amicales le permiten conocer- por intermedio del tío de Sologuren- a Octavio Paz. El escritor mexicano fue el principal motivador para la publicación de su poesía, ya que sin su insistencia aquellos papelitos escritos hubiesen quedado en el anonimato de la gaveta.

Este, a su vez, fue el nexo que la contactó con intelectuales de la talla de Sartre y Simone de Beauvoir. Desde entonces el existencialismo formará parte no solo de su poesía sino también de su vida.

Este trabajo sustenta como hipótesis que el silencio es un tópico constitutivo en la poética implícita de la poesía de Varela, sobre todo, en los dos poemarios que analizamos: *Concierto animal* y *Canto villano*. La relación de la Retórica con la problemática del silencio en la poesía vareliana es funcional: La retórica-figurativa permite evidenciar que el silencio en la poesía de Varela es elocuente. El silencio no es visto como la ausencia de sonido, sino como la alternativa posible a la imposibilidad comunicativa. La Retórica General Textual aprehende el silencio ya que por medio del análisis de las figuras retóricas en la poesía valeriana se expone la aparición del silencio como un “decir callando”. No puede haber poema sin silencio. Este tiene un decir distinto pero no por eso inexistente y menos aún no significativo. Proponemos así que el poema no solo nombra el silencio, sino que hace el silencio o se hace silencio, pues como afirma Roland Barthes en *El grado cero de la escritura*, esta también tiene una función que escapa a la meramente instrumental, para imponer “un más allá del lenguaje” (Barthes, 2006, p. 11), que es donde nosotros ubicamos la funcionalidad del silencio. Además, a semejanza de la poesía mallarmeana, en la poética de Varela el significante no es sino la presencia de lo ausente, en este caso, el silencio. Por lo tanto, planteamos la hipótesis de que el silencio en Varela, en vez de ser nada es plenitud elocuente.

El proyecto de investigación propuesto va a hacer uso de la perspectiva metodológica de la Retórica General Textual ya que gracias a ella se puede llegar a tener un balance global del funcionamiento del “silencio” en la poética de Blanca Varela. El silencio lejos de ser entendido como la ausencia de sonido o significación, se manifiesta más bien con todas sus posibilidades comunicativas. En la obra de Varela, vemos aparecer el silencio ya sea respondiendo a usos formales, ya sea vinculado a usos relacionados con el contenido: tanto en sus juegos con los vacíos de la página, como en el plano semántico con su intento incansable de hacer decir al vacío comunicativo ante la fatiga de la palabra.

La presente tesis tiene por finalidad abordar un aspecto de la obra de Blanca Varela como una muestra de la admiración y estima que nos suscita su obra. Hemos dividido la tesis en tres capítulos. El primero que ofrece un marco teórico sobre lo que Stefano Arduini define como Campo Retórico. El segundo que brinda un recuento de lo que este mismo autor ha establecido como campos figurativos y su aplicación en dos textos de *Concierto animal*. Y un último capítulo que aborda el tema de la metáfora según el planteamiento de Lakoff y Johnson y su verificación en dos poemas de *Canto Villano*. La relación entre el primer autor y los segundos, se da porque ambos coinciden en el concepto de las figuras como universales antropológicos de la expresión; de ahí que para Lakoff y Johnson la metáfora no sea un uso poético del lenguaje, sino que se encuentre en la vida cotidiana. En cuanto al tópico del silencio, podemos decir que su vínculo se aprecia si consideramos el silencio como una metáfora. Este campo está muy bien estudiado por Lakoff y Johnson; y en

relación a Arduini se puede afirmar que si bien la metáfora es la forma primordial de la poesía, hay más de una manera de llegar a ella, como se ve en el campo de la antítesis (específicamente en los oxímoros) estudiados en el segundo capítulo de esta tesis. El marco teórico es básicamente un sucinto recuento de las ideas más importantes desarrolladas por estos autores mientras que desarrollamos aspectos más específicos en el abordaje de los textos analizados. Por último, cabe señalar que trabajamos con la edición titulada *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)* hecha por Nicanor Vélez para la selección de los poemas.

PRIMER CAPÍTULO

Campo Retórico, recepción crítica
de la poesía de Blanca Varela

Toda investigación literaria debe tomar en cuenta los trabajos desarrollados con anterioridad por otros autores. La razón es que todas las ideas originales surgen a partir del diálogo con sus predecesoras. El presente trabajo no es la excepción de esa norma, para ello toma en cuenta los elementos temáticos, estilísticos e ideológicos más relevantes en torno a la poesía de Blanca Varela. En este capítulo definiremos el concepto de Campo Retórico según la propuesta de Stefano Arduini, para luego hacer un análisis del proceso de recepción crítica de la obra vareliana y, finalmente, abordar el influjo de las corrientes literarias y filosóficas en la misma.

1.1. DEFINICIÓN DE CAMPO RETÓRICO. LA PROPUESTA DE STEFANO ARDUINI

La experiencia de todo turista puede ofrecernos una aproximación primitiva a la definición de Campo Retórico. Cuando alguien se encuentra en un lugar que no es el de su origen, por lo general, tiene problemas para comunicarse con los naturales del sitio al que llega. Así, por ejemplo, la palabra “chivo” no significará lo mismo para un poblador andino que para un poblador chileno. El primero tomará como referencia al macho de la cabra mientras que el segundo a un niño cualquiera. Un ejemplo tomado del ámbito literario lo encontramos en la traducción de poesía. El verso español, pese a ser uno de los más reconocidos a nivel mundial, enfrenta a los traductores con la dificultad de integrarlo en el repertorio de los principales sistemas versales - o prosódicos- europeos

(Oldrich, 2000)¹. Esto se debe a que en el español existen elementos lingüísticos como el acento léxico (v.g. la diferencia entre utilizó/utilizo por su ubicación temporal pasado/presente) que crea cimas prosódicas portadoras de sentido en su versificación que no son relevantes en la de otros idiomas.

Baste lo dicho hasta aquí a manera de introducción para lo que Stefano Arduini define como Campo Retórico. Para empezar este autor toma como base la distinción hecha por Albaladejo (1990) entre texto retórico y hecho retórico. El hecho retórico es el acontecimiento en el que se produce el texto retórico, que es su núcleo fundamental. Incluye todos los factores que hacen posible su existencia, como el orador, el destinatario, el referente (seres, estados, acciones, procesos que forman parte del conjunto referencial) y el contexto (elementos externos). El texto retórico, en cambio, es la puesta en acto del discurso por obra de la ejecución lingüística del orador. Consta de dos partes: *res* (significado) y *verba* (significado). La *res* está relacionada con la *inventio* al ser la apropiación semántico- extensional de elementos para la construcción del esquema referencial, mientras que la *dispositio* *res* se vincula con las macroestructuras semánticas (organización del material referencial en unidades sintáctico- intensionales). Los *verba*, por su parte, se relacionan con la *elocutio* por ser la verbalización externa de los elementos conceptuales, a través de la disposición de las figuras retóricas (Arduini, 2000). Sin embargo, la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio* no son componentes teóricos, que siguen un

¹ Belic señala que el verso español posee una especificidad dentro del concierto poético europeo, porque algunos de sus elementos lingüísticos susceptibles de ser versificados no funcionan como portadores de sentido para otros idiomas. OLDRICH, Belic. Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo. Santafé de Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 2000.

orden secuencial en la elaboración del discurso sino que son operaciones retóricas en las que la inventio es la operación directriz de las demás. De ahí se colige que la construcción del texto es una invención continua porque el material referencial se reinventa durante su proceso de producción.

El Campo Retórico es algo más amplio de lo que hemos definido como (hecho retórico en el sentido de que no incluye solamente los hechos retóricos actualizables sino también los no actualizables. Por lo tanto, la operación de la inventio cobra un rol fundamental en tanto selectora de los aspectos referenciales que ofrece a su disposición. Incluye entonces la proyección diacrónica de lo que sincrónicamente acompaña a la producción del discurso retórico. Para sintetizar diremos que es “la vasta área de los conocimientos y de las experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, por la sociedad y las culturas” (Arduini, 2000, p.47). Es el depósito dinámico de los conocimientos culturales del que se nutre cada individuo y el substrato fundamental para la posibilidad comunicativa. De aquí se desprende la relación de la actividad interpretativa con esta categoría. Digamos que el Campo Retórico es como el horizonte virtual dentro del cual se legitima una interpretación válida, ya que este define los límites comunicativos de una cultura. El concepto de enciclopedia desarrollado por Eco, por ejemplo, incide en las diferencias semánticas que produce la distinta contextualización de un término. Así, el semema *ballena* en el interior de un contexto medieval tendrá diferentes propiedades que las que obtendría en un manual científico moderno. Esto guarda relación con el ejemplo propuesto al inicio de este capítulo para la

experiencia del turista, pero debemos considerar que El Campo Retórico no concierne tanto a las unidades como a las operaciones subyacentes a estas.

Como todo texto se realiza dentro de un hecho retórico, este tiene la posibilidad de ser activado solo en el interior de un Campo Retórico; esto permite que una interpretación no sea del todo arbitraria. De este modo los textos no son vistos como unidades portadoras de una verdad sino como una de las posibles actualizaciones del Campo Retórico. Existen campos muy generales como el de “La cultura occidental” o “La poesía alemana”, y otros más específicos que restringen su ámbito de acción según las exigencias comunicativas. Es el caso, por ejemplo, de “La Generación del 27” para interpretar *Bodas de sangre* de Federico García Lorca.

1.2. LOS TEXTOS CRÍTICOS MÁS REPRESENTATIVOS SOBRE LA POESÍA DE VARELA

El Campo Retórico facilita la constitución de una teoría completa de la interpretación porque toma en cuenta tanto el proceso de producción como el de recepción. Incluye la recepción crítica del texto analizado como las corrientes literarias y filosóficas que influyeron en la construcción del mismo. Es sorprendente que la poesía de Varela, caracterizada por su modestia, haya generado una ingente cantidad de estudios críticos en torno a su obra. Para el presente trabajo solo vamos a tomar como fuente a tres textos representativos: *Casa, Cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo* de Camilo Fernández Cozman; *Sigiloso desvelo. La poesía de Blanca Varela* de Olga

Muñoz y la excelente antología de ensayos titulada *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela* hecha por Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban.

Uno de los aportes más significativos que ofrece Fernández en su obra es la segmentación de la poesía de Blanca en tres períodos: el de los inicios (*Ese puerto existe* y *Luz de día*), el desmitificador de instituciones oficiales (*Valses y otras falsas confesiones* y *Canto villano*) y el de relevancia del cuerpo como centro de reflexión (*Ejercicios materiales*, *El libro de barro*, *Concierto animal* y *El falso teclado*). La primera etapa se caracteriza por su marcado influjo surrealista y la estrategia de disfrazar la voz femenina con un yo poético en género masculino. En la segunda hay una mayor apertura hacia la experimentación verbal y el cuestionamiento de los mitos instaurados por los grupos de poder. En la tercera, el cuerpo ocupa un lugar privilegiado ya que suscita la reflexión sobre la posición del hombre en el mundo. El texto de Olga Muñoz, en cambio, apuesta por una lectura temática de los poemas y la antología refuerza los ensayos con la publicación de entrevistas realizadas a Varela.

- **Ejes temáticos de la poesía de Varela**

Cuál es la luz

Cuál la sombra

Estos son los versos que aperturan *Canto villano* y que resumen magistralmente uno de los ejes transversales de su obra: la dicotomía luz/oscuridad. Para Varela estos elementos tienen valores diferentes de los que normalmente se le atribuyen. En la oscuridad del sueño se contempla con lucidez el mundo verdadero, mientras que el despertar a la luz engaña la vista con simulacros, sombras y vanidades de la realidad. Ana María Gazzolo nota esta curiosa articulación y afirma que:

Frente a este manejo temático que invierte los términos y sus significados usuales (oscuridad=luz interior=verdad; luminosidad=oscuridad interior=engaño), la muerte no tiene un rol dramático, no se le teme ni se le cree una salida, pues más allá de ella no se advierte nada (Gazzolo, 2007, p. 80)

En esta noche enriquecedora que guía la búsqueda interior hacia el difícil acceso de la verdad empieza el proceso creativo. Pero al intentar atrapar el carácter evanescente de las cosas, el lenguaje experimenta constantemente sus límites. La tremenda dificultad que se asocia a esta empresa deriva, muchas veces, en un inevitable fracaso: el silencio. Este sentimiento de disconformidad no se asocia únicamente a la expresión verbal sino al propio referente poético, como se observa en el poema "A la realidad". Tal como señala Susana Reisz, Varela procura mantenerse en aquella mortal línea de equilibrio entre la letra y el sentido. Su batalla personal por la precisión y la conflictiva unión de los opuestos nos ofrecen el ascético producto de- sus versos, cargados de honestidad.

Tal como lo menciona Jean Franco, la preponderancia del cuerpo es otro de los temas claves en la poética vareliana (Franco, 2007). Su innovación consiste en alegarse de la tradicional separación entre cuerpo y alma para proponer la noción de una espiritualidad corporeizada, sin menosprecio de la carnalidad en *Ejercicios materiales*. Esta ruptura con la clásica visión de la preponderancia del espíritu inmortal sobre el cuerpo mortal debe mucho al estilo irreverente de nuestra poeta. Los atisbos de la extraña rebeldía que la caracteriza se pueden rastrear desde *Puerto Supe*. En este poemario existe una clara voluntad por romper con los valores familiares (“allí destruyo con brillantes piedras/ la casa de mis padres”) para conseguir autenticidad.

Por último, debemos consignar las aproximaciones críticas a la obra de Varela que toman en cuenta las marcas de género. El primer referente se encuentra en el comentario que hace Octavio Paz en el prólogo de su primer poemario: “Blanca Varela es un poeta que no se complace en sus hallazgos ni se embriaga con su canto. Con el instinto del verdadero poeta, sabe callarse a tiempo” (Paz, 2007, p. 31). Nótese que el escritor no utiliza el término “poetisa” sino poeta para referirse a la autora de *Canto Villano*, porque descubre en sus versos- con asombro- que la poesía escrita por una mujer podía encerrar valores universales. Esta es la razón de que la caracterice como “mujeril” y no bajo el rótulo de “femenina” que suele asociarse peyorativamente con la pasividad. Nada más antagónico a su espíritu que la inacción y la falsedad emotiva. Tanto así que, para evitar que su condición de mujer impida su acceso al canon hegemónico de la literatura, al principio Varela disfraza su voz con un yo poético masculino en una operación de travestismo literario. Como señala

Bethsabé Huamán: “Esto sería parte de la treta del débil para acceder al poder de la palabra en una sociedad donde ella recae bajo el dominio de los hombres” (Huamán, 2007, p.335) hasta conseguir la confianza de mostrarse verdaderamente “mujeril”. Por ello en su poemario *Valses y otras falsas confesiones* parodia un género musical que tiene mucho de cursilería y poco de autenticidad. Incluso la maternidad- entendida como un valor puramente femenino- se desarrolla en Varela como un sentimiento parecido al desamparo en “Casa de cuervos”: “tu náusea es mía/la heredaste como heredan los peces la/asfixia” (Varela, 2001, p.170). De ahí se concluye que su poesía rompe con los valores de lo que frecuentemente se conoce como “femenino” para imponer una lógica signada por el escepticismo, la transformación y el humor.

1.3. EL EXISTENCIALISMO EN BLANCA VARELA

El clima político de la dictadura de Odría y los ecos de la postguerra europea prepararon el terreno para la introducción del existencialismo entre los intelectuales de la década del cincuenta. En el caso de Varela, los factores determinantes para la incorporación de esta corriente filosófica en su visión de mundo fueron dos: su viaje a París y su cercanía con Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir. Su vivencia en carne propia de los estragos bélicos fue compartida con otros intelectuales que, al igual que ella, poseían a la escritura como única defensa contra la violencia que los rodeaba. Como menciona Paz: “Escribir era defenderse, defender a la vida. La poesía era un acto de legítima defensa. Escribir: arrancar chispas a la piedra, provocar la lluvia, ahuyentar a

los fantasmas del miedo, el poder y la mentira” (Paz, 2007; p.31). Y es precisamente en este contexto en el que Varela escribe sus primeros versos.

Por ello no sorprende encontrar en ellos un frecuente sentimiento de derelicción, de estar ahí arrojado en el mundo. Si la existencia precede a la esencia entonces el hombre ya no puede apelar a un Dios para justificar sus fracasos. En consecuencia, el hombre se encuentra solo y no posee “ni una línea para asirse/ni un punto/ni una letra/ni una cagada de mosca/en donde reclinar la cabeza” (Varela, 2001, p. 144). Como la vida no tiene ningún sentido a priori sino que el hombre la construye con su hacer, él es enteramente responsable de lo que le sucede.

Y aunque al final todo nos conduzca al absurdo eso no debe convertirse en coartada para la inacción. Se puede elegir todo menos no elegir porque incluso allí hay una elección. La poesía de Varela tampoco justifica el quietismo. En sus versos intentará rebelarse contra este absurdo y, a la manera de los héroes trágicos, continuará en la lucha hasta la muerte. Por fuerza, los gestos habrán de repetirse aunque no conduzcan a nada.

Según la doctrina existencialista, el hombre no es más que su proyección de vida. Su angustia deriva de la responsabilidad de su elección, ya que es responsable no solo de su proyecto individual sino del de toda la humanidad. Escogiendo su imagen, escoge la del hombre. En este punto se hace pertinente hablar de la comparación entre la elección moral y la construcción de una obra de arte. Como dice Sartre: “está bien claro que no hay valores

estéticos a priori, pero que hay valores que se ven después en la coherencia del cuadro, en las relaciones entre la voluntad de creación y el resultado” (Sartre, 2014). Su poesía está cargada de esta angustia al momento de escribir y escoger las palabras. Es como si tras una dura lucha interna no le quedara más remedio que juntar las palabras. El tema de la imposibilidad de nombrar guarda relación con esta apreciación: no se puede huir de las palabras así como no se puede evadir la existencia.

La relevancia de la presencia del otro, cuya existencia se pone en constante relación con el yo, es otra de las marcas existencialistas en la poesía vareliana. Para definirse, el hombre necesita que otros lo reconozcan como tal. Y es en esta relación intersubjetiva donde se construye el universal de la condición humana. El humanismo existencialista se enfoca precisamente en esta dirección: el rebasamiento del hombre que se proyecta fuera de sí mismo.

De algún modo, esta poesía ayuda a todos sus lectores a asumir la condición de su existencia en el mundo. Su visión realista y a la vez desencantada genera optimismo a cada momento. En la entrevista que le ofrece a Rosina Valcárcel, Varela afirma: “Si hubiera querido fingir un mundo feliz no hubiera podido hacerlo. Mi apreciación del mundo es el de un mundo difícil, duro, a veces, hermoso. A pesar de todo, es gratificante tener conciencia de ello” (Valcárcel, 2007, p. 452).

1.4. LA CORRIENTE SURREALISTA EN BLANCA VARELA

El surrealismo para Varela no es una mera aplicación de las técnicas utilizadas por los surrealistas franceses como Bretón sino que, al igual que el existencialismo, esta corriente literaria constituye un modo de sentir y percibir el mundo. Escapa a los límites de la escritura para convertirse en una exigencia vital. De sus preceptores peruanos, su obra debe menos a la ejecución ortodoxa de César Moro que a la sombra de Emilio Adolfo Westphalen, de quien era su más enamorada alumna. Olga Muñoz (2007) señala que uno de los puntos en común entre esta y su maestro es el desarrollo del silencio como uno de los fermentos imprescindibles de la creación. No se limita a los blancos del poema sino también al silencio omnipresente en los versos.

Reconocemos en su poesía inicial de *Ese puerto existe* marcados ribetes surrealistas que irá abandonando, poco a poco, para desarrollar un estilo personal. Esta intención justifica la eliminación de todo un sector de poemas estrictamente surrealistas titulado “El fuego y sus jardines” de la edición príncipe de su primer poemario. En adelante, esta corriente literaria más que su modelo favorito será el substrato transversal de toda su poesía.

Una de las características más notables del surrealismo es el tratamiento de la imagen. Varela nos sorprende con su destreza para unir elementos distantes que plantean una dificultad a la comprensión y su consecuente traducción al lenguaje cotidiano. Un ejemplo de lo expuesto se encuentra en uno de los poemas de *Concierto animal*. “Mi cabeza como una gran canasta/lleva su

pesca/deja pasar el agua mi cabeza” (Varela, 2001, p. 223). Aquí se desarrolla la imagen de la cabeza vaciada, con un montón de agujeros por donde se filtra el agua. La asociación de estos símbolos está cargada de cierta significación irracional que no pasa por el tamiz de la comprensión habitual.

El especial manejo de la imagen ha dado pie a estudios como el de Modesta Suárez (Suárez, 2007) que vincula el quehacer poético de Varela con las artes plásticas. Utiliza como argumento el trato que sostenía la poeta con distintos pintores, situación que habría facilitado la configuración espacial de sus poemas y el manejo de contrastes dentro de ellos. Sin embargo, nosotros creemos que la poesía y la pintura utilizan códigos distintos que no pueden ser simplemente yuxtapuestos.

Otro rasgo surrealista característico es la aparición de lo inconsciente en el proceso de la escritura. Si autores como Moro perseguían la tentativa del automatismo surrealista, Varela apuesta por la imposición de una lógica del orden que de forma al caos del referente poético. Su poética celebra la pulcritud de una escritura en la que no todo está librado al azar. En el poema “Del orden de las cosas”, por ejemplo, se dice lo siguiente: “Hasta la desesperación requiere un cierto orden. Si pongo un número contra un muro y lo ametrallo soy un individuo responsable.” (Varela, 2001, p. 55)

Tampoco podemos olvidar la presencia de lo onírico en los poemas. En ellos, el territorio del sueño no sirve para fugarse de la realidad sino para llegar a su conocimiento de manera más intensa. Se funda otra realidad, en la que el

mundo habitual se hace más diáfano al intelecto. El binomio sueño/vigilia cobra relevancia como recurso que funda una conciencia. Tal como lo señala Paz, la poesía de Varela debe ser entendida como “una conciencia que despierta” (Paz, 2007, p. 33)

Del surrealismo llega también la escritura que no distingue entre el conocimiento poético y su transformación. Bajo esta premisa, Blanca supera la clasificación simplista entre poetas puros y poetas sociales, y afirma en una entrevista: “Creo que la poesía es social en general, está dirigida al hombre, al otro que puedes ser tú mismo, porque la poesía es diálogo.” (Valcárcel, 2007, p. 449). Según esta opinión, la mencionada clasificación no es pertinente ya que el tono desmitificador presente en “Vals del Ángelus” puede ser tan agresivo como un texto de Romualdo. No nos extraña entonces que la poesía de Varela posea el encanto revolucionario ejercido por la pluma de un hada.

1.5. VARELA Y LA GENERACIÓN DEL 50

Miguel Gutiérrez (2008) ha sido uno de los primeros en intentar clasificar la denominada Generación del 50, que es el movimiento que agrupa a todos los intelectuales y artistas nacidos en el Perú entre 1920 y 1935. Este momento literario es muy complejo por la abundancia de figuras relevantes y la diversidad de propuestas artísticas. Su criterio fija límites cronológicos en tres promociones según su fecha de nacimiento: la primera (entre 1920 y 1925) incluye las figuras de Sologuren, Eielson, Salazar Bondy y Valcárcel; la segunda (entre 1926 y 1930) agrupa a Varela, Delgado, Rose y Bendejé; y a la

tercera (entre 1931 y 1935) pertenecen Reynoso, Bustamante y Corcuera. Asimismo, Gutiérrez propone otra clasificación según su tendencia poética entre puros y sociales. Los primeros se caracterizan por su elaboración estética y el cuidado formal mientras que los segundos por su temática de compromiso social. Sin embargo, esta última clasificación hecha por Gutiérrez ha sido muy cuestionada, y no respaldada por la misma Varela, tal como se aprecia en su entrevista concedida a Rosina Valcárcel en relación al tema de los poetas puros y sociales, ya que para nuestra poeta, “la poesía es social en general” (Valcárcel, 2007, p. 449).

Por su parte, Roberto Paoli menciona más bien las diferencias entre los poetas “hiperverbales” e “hipoverbales” (Paoli, 2007). Los primeros autores dan muestras de grandilocuencia retórica, mientras que los segundos apuestan por la concisión léxica. A este último grupo pertenece Blanca Varela, pero su inserción no es total ya que posee poemas extensos como “Monsieur Monod no sabe cantar”, “Camino a Babel” y “Casa de cuervos” que es uno de sus textos más significativos.

Pero es recién la perspectiva de David Sobrevilla (Sobrevilla, 2007) la que marca un hito importante en la recepción crítica de la poesía de Varela, pues es el primero en cuestionar la pertinencia del rótulo “Generación del 50”. Para el filósofo, esta denominación no es precisa porque entre ellos no existió un líder intelectual que los guiara en una única línea artística. Además no contaron con un acontecimiento decisivo que suscitara sus reflexiones, como lo fue el Tricentenario de la muerte de Góngora para la Generación del 27 o La guerra

civil española para la Generación del 98. Solo compartieron la experiencia política de la dictadura de Odría y un gusto literario común.

La misma opinión comparte el crítico literario Camilo Fernández Cozman (2012) al afirmar en su libro *El poema argumentativo de Washington Delgado* que es más preciso hablar de poetas de los años cincuenta y no emplear el término “generación”, pues ellos no tuvieron ni un líder ni un suceso que los guiara en la misma dirección. Asimismo, nos propone la clasificación más actualizada de estos poetas, que el autor divide en cinco tendencias. La primera, denominada “la instrumentalización política del discurso”, representada por Romualdo de *Edición Extraordinaria*, que desarrolla una literatura que está al servicio –más que de un fin estético- de una determinada ideología política. En la segunda, llamada “la neovanguardia nutrida del legado simbolista” encontramos la figura de Blanca Varela junto a Eielson, Sologuren y Bendezú. Más específicamente, se ubica en la segunda subtendencia que se caracteriza por ser una poesía de la sugerencia con orientación surrealizante. La tercera, denominada “la vuelta al orden pero con ribetes vanguardistas”, representada por Belli, problematiza la historia y la comunicación, sobre todo en relación a la pugna entre tradición y ruptura. La cuarta, llamada “la lírica de la oralidad, nutrida del legado peninsular”, está representada por Washington Delgado y Gonzalo Rose y se caracteriza por la asimilación del legado peninsular de la generación del 27; estos poetas problematizan de manera escéptica la historia del Perú. La quinta, denominada “la polifonía discursiva”, representada por Pablo Guevara, apuesta por la plenitud comunicativa a través de la práctica del coloquialismo narrativo. Por último, tenemos la sexta

tendencia llamada “la poesía andina”, cuyo representante es Efraín Miranda quien en *Chozo* recupera la cosmovisión e identidad andinas.

SEGUNDO CAPÍTULO

Campos figurativos y arte poética
en *Concierto animal* (1999)
de Blanca Varela

En el presente capítulo, vamos a observar la problemática del silencio en relación a la imposibilidad comunicativa. Para ello, vamos a evaluar primero la propuesta de Stefano Arduini en relación a su definición de campo figurativo, luego haremos hincapié en algunas características fundamentales del poemario *Concierto animal*, para finalmente analizar dos poemas de este último y, demostrar así, cómo el poema se hace silencio como vía alternativa para superar la crisis de la comunicación.

2.1. DEFINICIÓN DE CAMPO FIGURATIVO. LA PROPUESTA DE STEFANO ARDUINI

A propósito del poemario *Concierto animal* de Blanca Varela, Susana Reisz afirma que “Confrontados con imágenes tan extrañas y, a la vez, tan terriblemente sugerentes, casi todos los que intentamos hacer de intermediarios o intérpretes terminamos hablando como poetas: buenos o malos, sagaces u obtusos, auténticos o improvisados, pero poetas al fin. Como si no hubiera otro modo de acceder a esa oscura materia que entrar en la dinámica de las metáforas” (Reisz, 2007, p. 271). Esta sentencia nos parece una feliz intuición de la investigadora que, incluso puede trascender la particularidad de la obra de Varela y extenderse al análisis de la poesía en general. Existe una inclinación natural en los críticos de poesía a utilizar el lenguaje propio de los poetas a quienes estudian como si no hubiese mejor forma de abordar el universo semántico expresado en sus figuras. Nos parece que este es un buen ejemplo para introducimos en la propuesta que Stefano Arduini desarrolla sobre los conceptos de campo figurativo y figuras retóricas.

En su *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, realiza un breve recuento histórico de las figuras para luego definirlas. Uno de los primeros pensadores que se interesa por la distinción entre el estilo poético y figurado es Gorgias. Para el ateniense la figura debe entenderse desde una concepción creativa que se da no como resultado de una operación sino en el mismo proceso operativo. Después será Aristóteles quien problematice la cuestión de las figuras, ya que el Estagirita las concibe ora como desvío del uso común, ora como forma típica del hablar cotidiano. Nos encontramos ante una aparente contradicción, en el que un uso singular del lenguaje se convierte al mismo tiempo en norma del hablar cotidiano.

En esta duplicidad, la tradición encontrará una de las mayores dificultades para la definición de las figuras. Pero la visión aristotélica solo es un problema si entendemos la figura en términos de connotación, como un giro inesperado (información distinta) respecto a un valor normal (plano denotativo). También Quintiliano va a mantener una actitud doble hacia las figuras, pues considerará que estas son una transformación simple del expresarse simple. En una versión más moderna, Gérard Genette ratifica el desvío como el mecanismo productor de figuras siempre que produzca una connotación mientras que Fontanier insiste en la distinción entre las figuras y el habla común. Dentro de este panorama, el Grupo Mi o de Lieja- como representante de la Retórica restringida- retoma la idea de la figura como un desvío de la norma, lo que nos obliga a considerar un grado cero desde el cual se realiza la transferencia del sentido. Sin embargo, también aborda el análisis del ethos de las figuras, es decir, el estímulo significativo que el texto produce en el receptor. Uno de sus

conceptos fundamentales que desarrollan es el de metábole entendida como “una transgresión de la norma, una alteración del grado cero absoluto entendido como el discurso reducido a sus semas esenciales” (Fernández Cozman, 1996, p. 96).

Para Giambattista Vico, en cambio, el uso de la figura (metáfora) “actualiza operaciones que comprometen procesos mentales; los tropos se tornan así el medio principal para individuar universales antropológicos” (Arduini, 2000, p. 80). La figura, en este sentido, no se reduce a la sustitución de dos términos por una operación analógica para ampliar su radio semántico, sino que se erige como una necesidad de la expresión. Armstrong Richards también rechaza la idea de que la metáfora sea una similitud abreviada y la asume como el medio insustituible por el cual se construye una imagen de mundo. Asimismo, Paul Ricoeur reconoce que la metáfora “tiene un valor de verdad en el sentido de que ella es, en cualquier caso, experiencia de realidad” (Arduini, 2000, p. 99). De este modo, la figura ya no se construye como un ornato de la expresión sino un medio singular de aprehender el mundo y transmitirlo.

En esta línea interpretativa se encuentra la posición de Stefano Arduini, para quien las figuras constituyen los lentes retóricos a través del cual observamos las estrellas del mundo referencial. La concepción de la figura como desvío de una norma - muy en boga en la visión decimonónica- pierde vigencia en el presente siglo que ha repensado las categorías dadas por la tradición. Desde la perspectiva de la Retórica General Textual, que amplía el radio de acción propuesto por los estructuralistas y que se reconcilia con la retórica aristotélica,

el lingüista italiano propone el concepto de campo figurativo como el espacio cognitivo que contiene a las figuras retóricas, entendidas como universales antropológicos de la expresión. En sus propias palabras afirma que:

las figuras no son solo un medio de la verborum exornatio, y, por tanto, un componente de la elocutio de naturaleza puramente microestructural del texto, sino más bien algo más complejo que implica los diversos planos retóricos y que atañe a una modalidad de nuestro pensamiento (la modalidad retórica que está junto a la lógico- empírica). Nuestro concepto de figura, pues, pretende ofrecer en pocas operaciones generales el modo en el que nosotros filtramos expresivamente el mundo y de ese modo lo hacemos visible, la figura en este sentido no es el punto de llegada de un proceso que parte de los datos naturales, sino que es el punto mismo de partida (Arduini, 2000, p. 133).

Ya no queda lugar para la distinción tradicional entre figuras del pensamiento y figuras de la palabra porque- tal como lo ha demostrado la lingüística del siglo XX-, pensamiento y palabra están fuertemente conectados. Además, según esta aproximación - a diferencia del Grupo de Lieja- la retórica de las figuras no se limita al ámbito de lo literario y presupone la activa interrelación entre la dispositio, la elocutio y la inventio. De ahí que la figura sea concebida como un principio antropológico por ser una característica común a la raza humana y expresiva por ser el medio con el cual el hombre organiza su facultad comunicativa. En otras palabras, no se trata de términos o signos que son reemplazados por otros para mejorar el ornato de la expresión o introducir una significación distinta sino de términos que definen una realidad de otro modo no comunicable. El lenguaje figurado no depende del estándar ya que no estamos ante la existencia de un nivel neutro revestido por la expresión; simplemente el filtro figurativo nos permite expresar cosas que no podrían ser dichas de otro modo. Tenemos así que la realidad no solo es aprehendida por procesos

lógicos de pensamiento sino también por mecanismos que podríamos llamar retórico figurativos (pensar figurado). Ello nos permite justificar una perspectiva que no se anquilosa en el análisis microestructural de las figuras retóricas sino que las- entiende como instrumentos culturales que revelan la ideología (visión de mundo que subyace a la expresión).

Arduini distingue seis campos figurativos: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la antítesis, la repetición y la elipsis. Cabe señalar aquí que los campos figurativos son los compartimentos en los cuales se ubican las figuras. Así, por ejemplo, en el campo figurativo de la metáfora se encuentran el símil, la hipérbole, y la metáfora propiamente dicha. Mientras que las figuras son cada uno de los medios con los cuales entendemos el mundo y lo expresamos.

La metáfora es tradicionalmente entendida como la sustitución de dos términos por analogía y a partir de un término medio entre el metaforizante y el metaforizado. Pero los estudios recientes han demostrado que la similaridad no es el principio fundamental por el cual se construye la metáfora. La poesía simbolista constituye un buen ejemplo para demostrar que la metáfora es una modalidad autónoma. En uno de los poemas más famosos de Rimbaud, nos encontramos ante la siguiente sinestesia “A negra” en la cual no se puede establecer una relación de semejanza pues entre la vocal y el color no existe ningún término común.

Por su parte, la metonimia es entendida como la transferencia por contigüidad de términos que pertenecen a una misma cadena lógica ya sea por relaciones

de causa por el efecto, materia por el objeto, el continente por el contenido, lo concreto por lo abstracto, etc. Para no regresar a la noción de desvío, se debe entender el mecanismo metonímico no como el intercambio de la causa por el efecto, sino como la creación de un significado tercero a partir de la relación causa/efecto. En el poema “El observador” de Blanca Varela distinguimos el efecto (“lo veo inclinarse”) en lugar de la causa (la vejez del alocutario representado), términos ambos que acentúan la sensación de debilidad.

Si a la metonimia le corresponde el área de la contigüidad, a la sinécdoque le corresponde el de la inclusión. Si descubrimos una descomposición distributiva en las relaciones del todo por la parte o viceversa estamos ante este campo retórico. En una expresión en la que el término hombre está en lugar de mano (todo-parte) tenemos una sinécdoque generalizante mientras que cuando vela reemplaza a nave (parte-todo) nos encontramos ante una sinécdoque particularizante. Solo por citar otro ejemplo, en la cosmovisión andina la figura de la isla es la representación sinecdóquica de la tierra.

La antítesis es el campo figurativo por el cual entendemos el mundo a partir de sus contradicciones, que pone a prueba nuestro entendimiento pues instaura la polaridad que encierra la realidad que nos rodea. En el poema “A rose is a rose” observamos el funcionamiento de un oxímoron cuando describe la rosa como la “detestable perfección”, con un afán claramente desmitificador que se sirve de esta figura para señalar la naturaleza superficial y efímera de este símbolo largamente atendido por la tradición.

“No se borran /no se borran/no se borran” son los versos de un poema de *Concierto animal*, en los que se utiliza la anáfora, figura que pertenece al campo figurativo de la repetición. Para Arduini, este recurso ayuda a una amplificación afectiva que descarta una redundancia arbitraria de los términos (Arduini, 2000, p. 127). No se debe subestimar esta operación por su aparente simplicidad ni reducirla solo al plano de lo formal, ya que la repetición acentúa las isotopías, es decir, las constantes significativas que se dan a lo largo del poema. En el caso de este ejemplo inicial, la anáfora está al servicio de reafirmar la permanencia de los recuerdos frente a la inexorable presencia de la muerte.

Por último, la elipsis consiste en una operación que sigue la ruta contraria a la empleada por la repetición. En lugar de añadir elementos, se trata de eliminarlos para brindar economía a la expresión. Mediante la ausencia de una o varias palabras se busca decir con mayor brevedad una expresión pero con mayor contundencia significativa. Al ocultar ciertos términos se propone mostrar indirectamente a través de procesos inferenciales. Para poetas discretos como lo es Blanca Varela este recurso le es sumamente familiar. En los conocidos versos “porque ácido ribonucleico somos/pero ácido ribonucleico enamorado siempre” (Varela, 2001, p. 154) distinguimos la supresión de la coma para acentuar la proximidad de los amantes.

2.2. CONCIERTO ANIMAL: CARACTERÍSTICAS DEL POEMARIO Y EL TÓPICO DEL SILENCIO

Lo que tradicionalmente se entiende como arte poética es el conjunto de normas dadas a escritores para que sus obras sean calificadas como

“literarias” por su valor artístico. Esta definición corresponde al sentido normativo, pero existe también un sentido no- normativo que se vincula con el estilo propio que construye cada autor en su obra, con la “poética” que deja entrever. Implica, no obstante, en ambos casos una reflexión del creador sobre su propia actividad. El término “poética” lo empleamos aquí en atención a los postulados de Walter Mignolo (1983), quien la entiende como sinónimo de teoría en una primera acepción. Según esta, la teoría haría referencia a las definiciones esenciales y se emplearía en el paradigma de la comprensión hermenéutica; a diferencia de su segunda acepción que se usaría en el campo de la explicación teórica. En este acápite pretendemos descubrir algunas líneas generales sobre la poética en la poesía de Varela a partir del análisis de dos textos de *Concierto animal*.

Este poemario pese a ser uno de los más enigmáticos y oscuros de la obra de Varela, tiene el mérito de sintetizar lo que en sus versos anteriores estaba disperso y fragmentado. *Concierto animal*, sin presumir con retruécanos verbales, transmite en sus trazos la contundencia conceptual anterior pero con mayor precisión. Aquí el acto creativo se da a modo de un gran concierto, donde cada poema es un canto y el silencio el producto constitutivo de su ejecución. La idea del silencio se asocia con la del vacío musical y existencial, el de la muerte. Por ello, coincidiendo con Olga Muñoz (2007), podemos afirmar que el tema principal de este poemario es el de la asunción plena de lo Real. Los ribetes existencialistas son el substrato que alimenta cada uno de los poemas, de ahí que se perciba en cada uno la resistencia de la letra a pesar del sinsentido de su escritura. Otro rasgo que lo acerca a esta corriente

filosófica tiene que ver con la identificación vital entre los seres- niño, mujer, hombre o animal- por lo que no resulta extraño que en varias ocasiones la voz poética se identifique con una araña. La insistencia en reconocer la condición animal del ser humano representa la única condición de aceptación real de la Muerte. A semejanza de *Ejercicios materiales* y *El libro de barro* aquí también se desarrolla el tema del tiempo sobre la carne. El cuerpo, en este caso, aparece en la forma de restos (huesos, cáscaras, cenizas) que encarnan las huellas de la experiencia vivida. Además, encontramos, una voz asediada por la falta innominada que se filtra repetidamente a lo largo de los versos. En este sentido, los poemas están nutridos de muerte; se encuentran en el límite inestable entre la claridad de su origen y la oscuridad de su fin. Existen elementos conciliadores como el binomio luz/oscuridad que, sin embargo, no se resuelve en unidad porque el sinsentido permanece y la palabra se niega a fijar nada que no sea el silencio. La imposibilidad de nombrar entonces llega asociada con el tema de la muerte que, a la manera de una puerta, se abre lentamente al desenlace escritural. Concluimos que en este poemario la palabra de Varela liga todo lo anterior en una red, como la que construye la araña con la que se identificaba, el misterio de una trama única.

Ahora debemos especificar que hemos identificado en la poética de Blanca Varela dos tipos de silencio:

- 1) Silencio como crisis de la comunicación
- 2) Silencio como manifestación de género y crítica del patriarcado

Ambos tipos; sin embargo, no son excluyentes, sino que se instauran como solución a un problema en común: la imposición de una forma unívoca de comunicación (la palabra) establecida por el orden hegemónico masculino. La modernidad de la poesía de Varela desconfiará del recurso de la palabra como medio efectivo de transmitir conceptos y postulará un medio fronterizo (entre el decir y el no-decir) que supere la imposibilidad comunicativa y que denominamos el silencio elocuente. En este segundo capítulo observaremos la puesta en juego del primer tipo de silencio; y en el tercer capítulo, el segundo.

La problemática del silencio como crisis de la comunicación se hará evidente en el análisis de los poemas de *Concierto animal*, ya que el silencio aquí aparece como la única vía que permite expresar lo que de otro modo no se podría por medio de la palabra. Varela desconfía de la efectividad comunicativa de la palabra; no obstante, parte de la materialidad del significante para proponer la elocuencia de su silencio. Su silencio no es el canónico, entendido como lo que no merece ser expresado, sino es el que convive junto con la palabra en constante batalla dentro del poema, y es esto justamente lo que le permite “decir” a pesar de lo que le impone su naturaleza.

2.3. ANÁLISIS DE DOS POEMAS DE *CONCIERTO ANIMAL*

- Veamos el siguiente texto:

[La pura letra del mar]

L A pura letra del mar

despierta el alma

el cuerpo duerme todavía

único tono

el agua contra el agua

instrumento cortante

el viento

pulsa el instante

son uno ahora

mar y viento

no hay reposo

solo el bélico dúo amoroso

de vida entrecortada

de párpados cerrados

y venas que se agitan
preparándose

El método que vamos a emplear para la interpretación de los poemas lo tomamos del análisis hecho por el crítico Camilo Fernández Cozman (2005) en su ensayo “La poesía de Wáshington Delgado. Una aproximación a Para vivir mañana” por parecernos el más útil y didáctico. Este préstamo nos permitirá abordar los textos a partir de su segmentación, para luego precisar sus figuras literarias y finalmente comprender la ideología que encierra.

La dispositio

El autor implicado como responsable de la orquestación del texto poético ha organizado la secuencia de los poemas y la disposición interna con el fin de dar una determinada coherencia al texto. En este caso, para la segmentación se ha tomado en cuenta los ejes temáticos en relación a la creación, la música y la batalla. No posee un título que sirva como paratexto pero la ausencia de este a lo largo de todo el poemario revela un espacio de mayor libertad creativa y experimentación con el lenguaje.

Segmentación del poema

El texto puede ser concebido como un arte poética ya que gira íntegramente en torno al problema de la creación literaria. Consta de seis estrofas que pueden ser divididas en cuatro segmentos. En el primero (desde el inicio hasta el verso 3) se presenta la dicotomía sueño/vigilia. En el segundo (desde el verso 4 hasta el 8) la música irrumpe como elemento separativo en el proceso creativo.

En el tercero (los versos 9 y 10) se da la alianza entre silencio y palabra. Por último, en el cuarto (desde el verso 11 hasta el final) el producto poético es concebido como un amoroso combate entre silencio y palabra.

Los interlocutores

En el texto se manifiesta un locutor no- personaje que se dirige a un alocutario no representado, por lo tanto estamos frente a una visión “objetivista” e impersonal. De ello podemos inferir que para la poeta importa más lo ya dado en el poema o la fijación escritural, que el proceso de creación poética.

La elocutio

La antítesis es uno de los principales campos figurativos desarrollados en el poema y que implica la idea de pensar sobre la base de las oposiciones. Organizar conceptualmente el proceso de creación a partir de esta figura significa entender el poema como un espacio lleno de contradicciones. La figura retórica empleada aquí es el oxímoron (“sólo el bélico dúo amoroso”), donde está la confrontación entre la crueldad y la bondad, la separación y la fusión amorosa. Se busca una síntesis a través del uso del oxímoron que permita ver las esferas opuestas de un mismo acto: la creación artística. Además, podemos añadir que esta síntesis se da también por la doble polisemia que ofrece la palabra “bélico”. La Real Academia de la Lengua Española define lo bélico como lo guerrero y una de las acepciones de este último adjetivo es “Dicho especialmente de un niño: travieso, que incomoda y molesta a los demás” (La Real Academia de la Lengua Española, 2015). Este acercamiento coloquial de la palabra atenúa su usual sentido asociado con lo

“cruento” para darle una orientación más lúdica. El espíritu del juego invade la poesía de Varela. Para citar algunos ejemplos, tenemos el segundo poema de *Canto Villano* cuyo título es precisamente “Juego” hasta el texto que apertura el *Concierto animal*. En este el yo poético juega con el orden sintáctico de las palabras y dice “niño come llorando/llora comiendo niño/en animal concierto/el placer y el dolor/hacen al ángel/ a dos carrillos músico”. Como se observa por estos versos se ratifica la unión de lo lúdico como antesala de la síntesis del placer y el dolor como constituyentes del hombre. La batalla se presenta entonces, gracias a estos atenuantes, no como una lucha encarnizada sino como gresca de dos niños por un juguete.

Posteriormente, vemos el campo figurativo de la metáfora en los versos 8, 9 y 10. Allí se concibe que el “instrumento cortante/ el viento/pulsa el instante”. La figura retórica empleada es el hipérbaton ya que la ordenación sintáctica normal sería: el viento /instrumento cortante/ pulsa el instante. La alteración del orden destaca el valor adjetival sobre el nominal, la relevancia del carácter incisivo del viento. La imagen de un elemento que irrumpe para establecer un corte lo vincula, en un primer momento, con el funcionamiento de la isotopía de lo bélico al estar vinculado con la separación de los adversarios. Luego, el viento supera su estatuto de “instrumento” para ser “instrumentalizador”. Se realiza un proceso de personificación por el cual el viento “pulsa el instante” a la manera en que el ingenio creador captura el momento de la inspiración. Este instante se asocia con la idea de musicalidad puesto que se utiliza el verbo “pulsar” para dar la sensación de que el poema nace a partir de los acordes de un instrumento de cuerdas. La música es el elemento unificador que ratifica la

isotopía de lo amoroso en contraste con lo bélico: “son uno ahora/ mar y viento”. La frase imposible fuera de lo poético se hace realidad por medio de la música, al igual que por el silencio.

Como bien menciona Adolfo Castañón en el prólogo a la poesía reunida de Blanca Varela, la obra de nuestra poeta podría ser entendida como una búsqueda permanente de conquistar el silencio:

Y todo para que entre por la breve rendija que se abre entre el insomnio y el despertar, entre el deseo y el dolor, entre el olvidarse en y el exceso de saber, para que entre por la rendija del límite algo de aire. Aire que es silencio (Varela, 2001, p. 18-19).

Estas apreciaciones se relacionan con los versos de la primera estrofa: “La pura letra del mar/desperta el alma/el cuerpo duerme todavía” (Varela, 2001, p. 228). El viento que pulsaba el instante es el silencio que se filtra en ese despertar del alma. La “pura letra” haría alusión al campo del significante, sería el abanico de palabras que se plasma en el poema a través de la escritura. En el poema, el proceso creativo se concibe de manera inversa, no de la inspiración a su fijación textual sino de esta aquella. Para explicar los versos siguientes, nos parece sugerente la cita de Amado Alonso que coloca Camilo Fernández Cozman antes de abordar su estudio crítico:

Lo que el poeta en trance de inspiración tiene antes de empezar sus versos es como una disposición musical, una corriente sentimental ya orientada, pero todavía no un sentimiento poéticamente constituido (...) El estado sentimental del poeta es, en un principio, mera materia, y la creación poética consiste en cristalizarlo en una “forma determinada” (Fernández Cozman, 2010, p. 9).

De este modo, notamos que la separación entre el alma y el cuerpo tiene correlación con la dualidad materia/forma. Con lo cual nos queda la siguiente fórmula: el estado sentimental del poeta (alma) se despierta mientras la forma poética (cuerpo) continúa durmiendo. Esta separación o disputa entre estos términos adversarios no se resuelve en la síntesis que impone la letra. Vemos que la posibilidad comunicativa no es total, siempre queda algo por decir, como ese viento del silencio que no deja de filtrarse en el mar de las palabras.

Volvamos al poema. En la expresión “de párpados cerrados” tenemos una metonimia de efecto en vez de causa, pues el estado de sueño (causa) es representado por la acción de cerrar los párpados (efecto). El poeta al usar el campo figurativo de la metonimia está demostrando que piensa sobre la base de asociaciones causales con el fin de fijar la idea de contigüidad en el tránsito de una atmósfera onírica a la vigilia. La oscuridad de lo informe se relaciona con monótono: “único tono/ el agua contra el agua” (Varela, 2001, p. 228). Antes de la feliz aparición del poder incisivo del viento, todo se mueve en lo cotidiano, en la mismidad del blanco sobre blanco, “el huevecillo moteado entre millones y millones de huevecillos moteados” (Varela, 2001, p. 154).

En el adormecimiento de la forma artística, las “venas que se agitan” representan el reflujo creativo que subyace como la lava de un volcán. Además la poeta se vale de la polisemia de la palabra “vena” que además de ser un conducto de circulación sanguínea, es -según la RAE - la “inspiración poética” (La Real Academia de la Lengua Española, 2015). Por ello, se asocia a la disposición anímica del artista con el alma que despierta.

La inventio

Hemos visto que los temas de la creación poética y del poema como espacio conflictivo se desarrollan en este texto. Sin embargo, resulta pertinente indagar sobre la cosmovisión o visión de mundo que subyace a este último. Ya destacamos que se maneja la idea de una permanente unión conflictiva entre lo que se dice y lo que queda por decir en la creación poética. “Mar y viento”, “bélico dúo amoroso” que se repelen y atraen de manera continua (“no hay reposo”). La poeta parece concebir el poema como un espacio no conclusivo ya que no lo presenta como producto sino como una constante preparación de “vida entrecortada”. En este sentido, es vital, se reinventa aunque sea a sobresaltos. La fluctuación del sueño a la vigilia- que revela los influjos de la doctrina surrealista en la poesía de Varela-, de la noche al día, de la oscuridad a la luz, ratifican su visión de la creación como un despertar, una apertura al mundo, al lenguaje, a la belleza. La poeta parece concebir el acto creativo como una dulce espera del canto de sirenas que utilicen el viento para llegar a sus oídos con la fórmula secreta (el silencio) para enfrentar el mar de las palabras.

En este punto, es pertinente hacer un breve resumen sobre lo planteado por Roland Barthes en su libro *El grado cero de la escritura*. Aquí, el crítico francés plantea la suspensión de la mera instrumentalización de la escritura, que es la de comunicar, para imponerle una singularidad como expresión de “un más allá del lenguaje” (Barthes, 2006, p. 11). En este libro, plantea dos vías de cuestionamiento del escritor como artesano de la forma (cuyo representante

sería Flaubert): la primera, denominada la escritura del “suicidio” (Barthes, 2006, p. 77) representada por la agrafía final de Rimbaud y por la página en blanco de Mallarmé, esta última como modo de interrogarse sobre los límites del lenguaje; y la segunda, denominada la escritura “blanca” (Barthes, 2006, p.78) o neutra, representada por Camus y que sería como una escritura de periodista. Este recuento es importante porque nos permite establecer el nexo entre la poética de Blanca Varela y la de Mallarmé. Ambos escritores coinciden en que desarrollan una poesía de la sugerencia, que evita la asunción directa del asunto tratado. Su poesía es autónoma, con una lógica independiente, frente al orden establecido o la univocidad. Como menciona Éricka Gherzi en su ensayo “Artes poéticas que dialogan a propósito de la antología *Donde todo termina abre las alas*”, otro punto en común sería su indagación en el aspecto ontológico de la poesía, pues tanto para Varela como:

Para él, el acto de escribir supone una conexión íntima con el ser, porque adentrarse en el verso, “profundizar en el verso”, es alejarse de la realidad del lenguaje y movilizar elementos tales como la Nada, el silencio y el lenguaje (Gherzi, 2007, p. 161).

Para el caso del poema analizado, vemos que esto se refleja en el hecho de que el poema hace el silencio o se hace silencio, puesto que el significante (“LA pura letra del mar”) es la presencia de lo ausente (el silencio). En este sentido, el silencio en lugar de nada sería plenitud elocuente. Además se puede ejemplificar el silencio implícito del poema con la suspensión del sentido al final del mismo, que se manifiesta a través del gerundio “preparándose”, con lo que queda un sentido abierto, no conclusivo, en aquella batalla amorosa entre la palabra y el silencio. Este gerundio final, así como los vacíos discursivos entre

las estrofas, dejan la posibilidad de que el lector complete el sentido del poema. Este parece ser el recurso utilizado por Varela para facilitar una actitud receptiva que tienda a la reflexión, al carácter no conclusivo o cerrado de los significados.

Otro punto importante a tratar es el de la relación de la poética de Blanca Varela y la modernidad. Para ello tomaremos lo que el filósofo alemán Jürgen Habermas entiende por una de las características principales del arte moderno:

El color, las líneas, los sonidos y el movimiento dejaron de servir primariamente a la causa de la representación; los medios de expresión y las propias técnicas de producción se convirtieron en objeto estético. (Picó, 1988, p. 96)

Y esta es precisamente una de las características que vemos en este poema de Varela, ya que reflexiona sobre el propio quehacer creativo: es el producto que reflexiona sobre el proceso. Pero además de esta evidencia, ¿cuál es la actitud vareliana frente a la modernidad? Pues parece estar en una posición intermedia entre la emoción estética (quizá por su influencia surrealista) y el juicio artístico propiamente moderno. Sin embargo, su posición no es intermedia por indecisa sino por conciliadora. En su obra hemos visto que los opuestos conviven en continua batalla (mar y viento, palabra y silencio, cuerpo y alma, luz y sombra, vigilia y sueño), privilegiando ligeramente al segundo término de estas dicotomías, pero sin desdeñar al primero, pues la existencia de aquel depende de este.

En relación al problema comunicativo podemos decir que, en este sentido, la palabra engendra al silencio en el poema. Se parte de la escritura ("LA pura

letra” del mar) y de su relación con el cuerpo para elevarse desde la materialidad física hacia un plano de la existencia cada vez más intangible e incommunicable hasta alcanzar un silencio colmado de conocimiento. Se reconoce la impotencia de la palabra como medio de comunicación completo y por ello se propone al silencio como la solución alternativa. El silencio aparece como posibilidad ya que se encuentra dentro de un ritual, que parte de la realidad para volver a ella pero ya purificada, tras haber rozado el verdadero conocimiento. No se desdeña la materialidad de la palabra, pero se parte de ella para llegar al silencio.

Planteamos, a partir de lo dicho, que la poética de Blanca Varela encierra una ética de la reflexión. Este juego de opuestos sin resolverse sino desde la recepción del lector, busca a través de una observación atenta y suficientemente distanciada, determinar cuánto de lo tangible define esencialmente la realidad.

Análisis interdiscursivo

“La pura letra del mar” y “Ejercicios” coinciden en que ambos tratan el tema de la creación poética. El primero carece de marcas de locutor personaje mientras que el segundo sí lo posee. En “La pura letra del mar” predomina el campo figurativo de la antítesis mientras que “Ejercicios” privilegia el de la metáfora. En ambos se alude al poema como un espacio en el que batallan elementos opuestos.

En “La pura letra del mar” la creación poética se asocia a la musicalidad y al tópico recurrente en Varela de la vigilia/ sueño, pues es en este último donde se podría aprehender la verdad. Aquí el silencio aparece bajo la figura del “viento” que compite con el mar de las palabras es un intento por lograr un efectivo intercambio comunicativo. En “Ejercicios” se detalla el drama-escenificado como “una gran batalla”- que sufre el poeta al intentar dar a conocer la realidad. Se incide en la desconfianza que generan los sentidos como portadores de verdad, y ante la ignorancia racional solo queda la posibilidad del silencio (“el gran aire de las palabras”) como forma de transmisión del conocimiento del poeta.

- Veamos el siguiente texto:

A oscuras nace el sol
el fabuloso huevo
dispara rayos grises
en la esquina recóndita

los ojos cerrados escuchan
el mal paso en el aire
adivinan el límite
y el fondo

en plena oscuridad
el más puro alimento

asume su precisa forma
 la sangre ennegreciendo
 aprende a brillar
 como un dios

después se hace la luz
 rueda la araña

La dispositio

Este poema, al igual que el anterior, está concebido como un arte poética ya que gira en torno a los temas de la creación, la música y el vacío. Pero para su segmentación no tomamos en cuenta el principio temático sino su disposición estrófica. De ese modo, distinguimos cuatro segmentos que coinciden con cada una de las estrofas que lo componen. En el primero (desde el verso 1 hasta el verso 4) se presenta la lucidez creadora como la luz de lo oscuro. En el segundo (desde el verso 5 hasta el 8) se desarrolla la noción de la imposibilidad de la palabra para representar el vacío. En el tercero (desde el verso 9 hasta el 14) la oscuridad aparece como lugar de la inspiración poética. En el cuarto (desde el verso 15 hasta el final) se desarrolla el tema de la asunción de lo Real.

Los interlocutores

En el poema predomina la modalidad del locutor no representado con lo cual se establece un distanciamiento entre el sujeto lírico y el objeto de creación. Además, la ausencia de título y de puntuación ortográfica en el texto favorece a

crear una atmósfera descriptiva puesta en juego desde una focalización externa, lejana de una perspectiva subjetiva centrada en el locutor personaje.

La elocutio

En primer lugar, partimos de la noción establecida por la Retórica General Textual de un pensar figurado, no como desvío de una norma sino como un universal antropológico de la expresión. La antítesis es uno de los principales campos figurativos desarrollados en este poema lo que implica un pensar sobre la base de oposiciones. La figura retórica empleada aquí es el oxímoron (“A oscuras nace el sol”) con el que se instaura el tópico común del binomio luz/oscuridad. El uso del verbo “nace” asocia también el proceso creativo con la noción de maternidad. El nacimiento del hijo poema se da en la oscuridad de la matriz creadora tal como aparece en un poema anterior: “así alumbra su blanco la tiniebla”. Luego, por un mecanismo metafórico, el Sol es asociado a un fabuloso huevo lo que no solo implica su desmitificación sino también la reiteración del “huevecillo moteado/entre millones de huevecillos moteados” señalado en “Monsieur Monod no sabe cantar”. Esta imagen nos remite a la gestación de los versos como la del polluelo que se produce dentro del huevo. El intento por conciliar las oposiciones que establece el oxímoron inicial continúa en los versos restantes de la primera estrofa. Este sol dispara rayos grises, lo cual describe un proceso de apagamiento lumínico y más considerando que ello se realiza en un ambiente lejano (“la esquina recóndita”) vinculado con lo oscuro.

La segunda estrofa es inaugurada por una sinestesia (“los ojos cerrados escuchan”) en la que se funden la experiencia de dos sentidos, el visual y el auditivo, con la que irrumpe el elemento musical dentro del poema. Pero la percepción, asimismo, se asocia con la imposibilidad comunicativa ya que la palabra experimenta sus limitaciones inherentes. Por ello, se escucha “el mal paso” y se adivina “el límite y el fondo”. El proceso metonímico que presenta el efecto (“los ojos cerrados”) por la causa (la actividad de dormir) confirma el estado de lucidez que se da en el sueño para fijar los límites creativos.

La asociación con el cuerpo se hace patente en la siguiente estrofa. En el acto creativo no solo interviene la actividad de dormir sino también la de comer: “en plena oscuridad/ el más puro alimento/asume su precisa forma”. El alimento referencial se va digiriendo en el sueño y la materia conceptual va adquiriendo una forma determinada en plena oscuridad. En este adormecimiento, la disposición musical encuentra el lugar propicio para su aparición (“la sangre ennegreciendo /aprende a brillar /como un sol”). Nuevamente se establece una relación entre términos opuestos: el ennegrecimiento vinculado con la oscuridad y el brillar del sol, con la luz. La alusión a la sangre ennegrecida se asocia con la de las “venas que se agitan” en el anterior poema analizado. Recordemos que las venas transportan la sangre desoxigenada a diferencia de las arterias que trasladan la sangre pura. El reflujo de la sangre representa el movimiento de la inspiración poética que sigue un curso lumínico. Este símil contribuye a ratificar la isotopía de la creación como el nacimiento de un sol.

La última estrofa parece invitarnos a la conciliación de los opuestos pero el resultado final no logra la síntesis deseada. En una alusión paródica al pasaje bíblico del origen (“Hágase la luz”) la luz se hace en el texto a la manera de un

despertar, pero esta situación es momentánea ya que el poema concluye con la asunción definitiva de lo Real (“y rueda la araña”). La imposibilidad comunicativa no se supera, sino que aparece como el ser mismo de la creación.

La inventio

Hemos visto que los temas de la creación poética y de la asunción de lo Real se desarrollan en el texto. Por ello, resulta pertinente indagar la cosmovisión que subyace a este caso particular para acercarnos a las líneas generales de la poética de Varela. Aquí se destaca la noción del acto creativo como proceso, como un doloroso nacimiento. Todos los esfuerzos se encaminan a disociar la materialidad del hijo- poema de la materialidad de su creadora. El binomio luz/oscuridad es otra de las constantes fundamentales del texto: la inspiración poética fluye a oscuras mientras que el despertar a la luz significa chocar con el límite de la imposibilidad comunicativa. Como bien señala Eduardo Chirinos: “Las correspondencias van más por la búsqueda de ese espacio vacío (que en el poema equivalen al cuerpo de la hablante-ejercitante y al cuerpo del poema herido de silencios) en el cual se fundará un nuevo lenguaje” (Chirinos, 2007, p. 218). De este modo el vacío, lejos de ser visto como un elemento negativo, facilita el triunfo de un lenguaje que se apertura a la asunción de lo Real. Asistimos, por tanto, a la celebración del canto aún en su definitiva imposibilidad comunicativa:

atrapada en la red

aletea monda y lironda

la trashumante

la vieja palabra jamás escrita

sorda a gritos

da lo que da

silencio

Siguiendo con lo expresado por Roland Barthes en su libro *El grado cero de la escritura*, diremos que el crítico francés nos habla también sobre “la estructura del suicidio” (Barthes, 2006, p. 77), propia de la poesía mallarmeana. Este lenguaje sería órfico, al intentar salvar lo que se ama renunciando a ello; en el caso de la poesía vareliana: al intentar salvar la palabra por medio de su renuncia. El silencio en su poesía se configura como un elemento capital, ya que se encarga de expresar un decir distinto, más allá del lenguaje, y lejos de estar vinculado con aquello que no merece ser expresado. Este silencio, en Varela, cobra real importancia por plantear una poética que encierra una ética personal: la de quien a semejanza de Sísifo, no cesa en la búsqueda de un nuevo lenguaje que trascienda la palabra.

También podemos decir que la estructura del suicidio se desprende de un constante cuestionamiento de los límites del lenguaje. En la obra de Varela, vemos este compromiso en la búsqueda de superar estos límites pero partiendo de estos mismos límites. Lo que hace la poeta no es desdeñar la palabra escrita para optar por la trascendencia del silencio, sino que asume la importancia de la materialidad del significante para hacerlo estallar, y que de por resultado una forma de comunicación más efectiva por prescindir “de la

impureza de los clisés habituales, de los reflejos técnicos del escritor” (Barthes, 2006, p. 77). Esta forma alternativa sería el silencio elocuente.

Respecto a la relación entre la poética de Varela y la modernidad, existen dos versos del poema analizado que ejemplifican este vínculo: después se hace la luz/ rueda la araña. La actitud escéptica de la poeta es muy clara; existe en ella la desconfianza por la posibilidad de transmisión del conocimiento por medio de la palabra. Nuevamente nos encontramos ante el tópico de la luz/ oscuridad o de la vigilia/sueño, en el que el saber verdadero se descubre en la oscuridad del sueño, mientras que el acto de despertar a la luz significaría perderlo. Más aún el acto de enunciarlo discursivamente implicaría la pérdida definitiva de ese saber. Podría pensarse que esta confianza en el conocimiento onírico responde a su influencia surrealista, y es factible afirmarlo, pero hay algo que la diferencia del proceder canónico de esta escuela literaria: los surrealistas sí confían en la palabra, por ejemplo cuando utilizan la técnica de la escritura automática confían en que esta podrá reproducir lo aprehendido en el inconsciente; Varela, no. Pensamos que el escepticismo vareliano se emparenta más bien con la duda cartesiana moderna, que como sabemos consiste en alcanzar la verdad a través del dudar de todo. Pero en un sentido complejo, consistiría en buscar y llegar a algo de lo que ya no sea posible dudar; y creemos -por lo dicho de su quehacer poético- que para Varela este principio es el silencio, puesto que este es lo único que nos queda luego de la suspensión de la página en blanco.

Análisis interdiscursivo

“A oscuras nace el sol” y “Objeto de metal en la boca” carecen de marcas de un locutor personaje y se describen a partir una focalización externa. Ambos son textos escritos en verso y sin presencia de signos de puntuación. En el primero prevalece el uso de la antítesis mientras que en el segundo, el de la metáfora. Los dos textos trabajan el tema de la creación como el tejido de una red en la que se filtra el silencio. En “A oscuras nace el sol”, el animal destacable es la araña que representa la imposibilidad comunicativa, mientras que en “Objeto de metal en la boca”, un animal alado representa al silencio. En el primer poema, se incide en los procesos sensoriales que afectan al poeta, sobre todo en el sueño, pues es en este último donde él entrevé la posibilidad de conocimiento transmisible, pero finalmente esto derivará en imposibilidad comunicativa. En el segundo poema, el problema de la creación poética encuentra un fondo antropológico, dando a entender que la incapacidad comunicativa de la letra viene de antiguo, por eso se alude a ella como “la vieja palabra jamás escrita”. Ambos poemas, sin embargo, proponen como solución el silencio elocuente.

TERCER CAPÍTULO

La mujer y el campo figurativo
de la metáfora en *Canto villano*
de Blanca Varela

En este capítulo vamos a evaluar la problemática del silencio y su posible vínculo con una perspectiva de género, pues consideramos la existencia de un segundo tipo de silencio, presente en la poética de Varela, que establece una crítica a la sociedad patriarcal. Para ello, vamos a estudiar la definición de la metáfora y sus tipos, según la propuesta de Lakoff y Johnson, para finalmente analizar dos poemas de *Canto villano* que demuestren nuestra hipótesis inicial.

3.1. DEFINICIÓN DE LA METÁFORA. LA PROPUESTA DE LAKOFF Y JOHNSON

En este capítulo haremos un breve recuento de las principales teorías de la metáfora para luego profundizar en la que propone Lakoff y Johnson. Estos autores proponen una clasificación en tres tipos de metáfora: estructural, ortológica y espacial que pasaremos a definir y ejemplificar. Por último, analizaremos dos poemas utilizando esta propuesta como modelo teórico.

La teoría sobre la metáfora se remonta a los escritos aristotélicos. En su Poética, por ejemplo, Aristóteles destaca su construcción a partir de procesos de desplazamiento (Aristóteles, 2000). Un ejemplo de género a especie sería “estar suspendido” por “estar flotando”; de especie a género, “algunos” por “pocos”; y de especie a especie, “derrochar” por “deteriorar” que tienen como género común “gastar”. También menciona un cuarto tipo de metáfora donde se pone en juego cuatro elementos. Los versos de Jorge Manrique: “Nuestras vidas son los ríos que van a dar al mar que es el morir” son una muestra de la

metáfora por analogía. En este caso existe la siguiente proporción: vida (1) es a río (2) como morir (3) es a mar (4).

En la clasificación hecha por el Estagirita se encuentra el germen de las tres teorías posteriores sobre la metáfora: del desvío, sustitutiva y como figura del pensamiento. Al campo de la Retórica Restrictiva, que reduce el radio de acción a las figuras de la elocutio, corresponde los trabajos de las dos primeras teorías. El Grupo de Lieja desarrolla el concepto de *metábole*², entendido como una transgresión -fonológica, sintáctica, semántica o lógica de grado cero, e incluye a la metáfora dentro de lo que se conoce como *metasemas*. Por su parte, Fontanier (Arduini, 2000) como máximo representante de la teoría sustitutiva sostiene que la metáfora surge del desplazamiento sémico de dos términos que comparten una propiedad. Así por un mecanismo de traslación de *semas*, presenciamos dos términos, *metaforizante* y *metaforizado*, que comparten un concepto común (*tertium comparationis*). En la famosa metáfora “tus dientes son perlas”, el término metaforizante “dientes” comparte con el metaforizado “perlas” el concepto medio de “brillantez”. Asimismo en la publicitada frase “el agua es vida”, el término “agua” se intersecta con “vida” por la noción de “fluidez”.

Los recientes estudios realizados por la Retórica General Textual, sin embargo, conceden mayor vigencia a la teoría de la metáfora entendida como una figura del pensamiento. Stefano Arduini, por ejemplo, destaca que los seres humanos pensamos metafóricamente. Las figuras entonces no se reducen a un simple

² Véase el capítulo anterior.

ornamento de la expresión ni al desvío de un plano denotativo (neutro). Esto se debe a que las figuras son universales antropológicos, es decir, son estructuras de pensamiento a través de las cuales aprehendemos el mundo y lo ordenamos. En este sentido, el campo figurativo de la metáfora - entendido como el espacio cognitivo que alberga a las figuras- debe remitirnos a la idea de un pensar metafórico. Los versos simbolistas de Rimbaud en “Vocales” han contribuido a desbaratar la noción de la asociación metafórica a partir de/ la intersección de una característica común, ya que no se puede encontrar el *tertium comparationis* entre un color y una vocal, tal como lo señala Arduini.

Lakoff y Johnson han revalorizado este acercamiento por el cual la metáfora no se encuentra únicamente en el uso poético del lenguaje, ya que “impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción” (Lakoff, George y Mark Johnson, 2003, p. 39). Nos separamos entonces del ejercicio retórico en términos de argumentación para internarnos en su aspecto lógico. La metáfora, siguiendo esta línea, forma parte de nuestro sistema conceptual con el cual comprendemos el mundo. Por tanto, no consiste en el reemplazo de un término por otro para mejorar la expresión sino que de ella depende la manera cómo percibimos y dirigimos nuestras acciones.

Por ejemplo, cuando afirmamos que una DISCUSIÓN ES UNA GUERRA no solo nos referimos a la discusión en término bélicos sino que experimentamos la guerra en términos bélicos y actuamos en consecuencia. Expresiones de nuestro uso cotidiano como “destruyó mis argumentos”, “habrá que planear otra estrategia para vencerlo”, “recibí un bombardeo de críticas”, entre otras,

confirman la anterior aseveración. De ese modo, asumimos que en una discusión existen dos adversarios en una dinámica de ataque y defensa de argumentos. De ahí se concluye que:

Las metáforas como expresiones lingüísticas son posibles, precisamente, porque son metáforas en el sistema conceptual de una persona. Así pues, cuando en este libro hablamos de metáforas, tales como UNA DISCUSIÓN ES UNA GUERRA, debe entenderse que metáfora significa concepto metafórico (Lakoff, George y Mark Johnson, 2003, p. 42).

Además, el concepto metafórico es sistemático, puesto que el lenguaje que usamos para hablar sobre este aspecto del concepto es también sistemático. Esto quiere decir que la conceptualización metafórica de la discusión como una batalla, condiciona la forma en que llevamos a cabo la discusión y la manera de expresamos acerca de nuestros roles dentro de ella. En el concepto metafórico EL TIEMPO ES DINERO propuesto por los investigadores, notamos que si conceptualizamos el tiempo como un recurso valioso, actuaremos como si fuera y nos expresaremos en los mismos términos: “He ganado tiempo esta mañana” o “Desperdicias tu tiempo en tonterías”. De ahí se desprende la sistematicidad que existe entre la forma de percibir el tiempo y la manera de expresamos sobre él. No existe, sin embargo, ningún modelo a priori por el cual el sujeto deba conceptualizar el tiempo como valioso o la discusión como conflicto. El sujeto lo asume de tal o cual forma dependiendo de los valores desarrollados por la cultura a la que pertenece.

Esto último nos remite a la relación entre estructura metafórica y coherencia cultural. En otras palabras, nos referimos a la correspondencia que deben

guardar los conceptos fundamentales de la primera con los valores desarrollados por la segunda. Por ejemplo, la prioridad que nuestra sociedad da a MÁS ES MEJOR es congruente con expresiones como “Mis ganancias aumentaron este mes” e incoherente con expresiones como “Disminuyó mi sueldo” si se le da un sentido favorable. Cabe mencionar también que las circunstancias culturales a veces ponen en conflicto los valores y sus metáforas de la corriente cultural hegemónica con la de las subculturas que lo usan. Así, por ejemplo existen grupos monásticos que no buscan poseer más bienes materiales sino más bienes espirituales. No obstante, la corriente principal prevalece pues para este subgrupo ya que poseer más sigue siendo mejor; lo único que ha variado es lo que se considera importante acumular.

Esta sistematicidad que nos permite experimentar un aspecto del concepto en términos de otro, a su vez ha de ocultar otros aspectos del mismo concepto. Tenemos así que la estructuración metafórica no es total sino parcial pues solamente se destacan algunos aspectos para la superposición conceptual, “cuando decimos que un concepto está estructurado por una metáfora, queremos decir que está parcialmente estructurado y que puede ser extendido de ciertas maneras pero no de todas” (Lakoff, George y Mark Johnson, 2003, p. 49). Para citar otros ejemplos, el concepto metafórico de UNA DISCUSIÓN ES UNA GUERRA destaca la rivalidad de la discusión pero oculta los aspectos cooperativos que pueden surgir. En los versos de Gabriel Celaya: “La poesía es un arma cargada de futuro” se destaca el compromiso del arte con las mejores sociales a futuro y se discrimina el aspecto individual y estético de la creatividad.

3.2. TIPOS DE METÁFORAS. LA PROPUESTA DE LAKOFF Y JOHNSON

Estos autores distinguen entre tres tipos de metáforas: las ontológicas, orientacionales y estructurales. Las primeras se basan en nuestra experiencia con objetos físicos y relacionan un término abstracto en función de entes y sustancias concretos. Este mecanismo permite definir con mayor precisión un concepto determinado. A manera de ejemplo ilustrativo citaremos unos versos de Eielson presentes en “Azul ultramar”: “la noche devastadora es una máquina que brilla”. En este poema en el que se desarrolla como tema principal la pérdida del aura y la desacralización de los valores cristianos en la ciudad moderna, la noche (concepto abstracto) es definida una máquina (cosa concreta). Pero las metáforas ontológicas no se restringen al ámbito literario sino que pueblan nuestro uso cotidiano y responden a diversos fines: referencia (“La fuerza parlamentaria asustó al presidente”), cuantificación (“Se necesita mucha esperanza para ganar la guerra”), identificación de aspectos (“el lado sensible de su personalidad afloró en el debate”), identificación de aspectos (“la presión familiar fue la causa de que no aprobara el examen”), establecimiento de metas y motivaciones (“estudiaré dos idiomas para conseguir una beca en el extranjero”). Pero las metáforas ontológicas no se limitan a concebir una cosa no física como una sustancia sino que pueden destacar otros aspectos que se construyen culturalmente. Así, por ejemplo, en la metáfora LA MENTE ES UNA MÁQUINA se destaca el estado de operatividad o inoperatividad de la mente, mientras que en LA MENTE ES UN OBJETO FRÁGIL se destaca la fuerza o debilidad psicológica. Cada una de estas metáforas entonces se centra en diversos aspectos de la experiencia mental.

Si las metáforas ontológicas se basan en nuestra experiencia física con los objetos, las metáforas orientacionales toman como base experiencial nuestra orientación espacial (arriba/abajo, delante/detrás, centro/periferia). Este tipo de metáforas no solo tienen un sustento físico sino también cultural. Según el ejemplo propuesto por los investigadores, MÁS ES ARRIBA se basa en nuestra experiencia de que la talla se correlaciona con la fuerza física y que los ganadores en las competencias se ubican el lugar más alto. Ello justifica expresiones como “Aumentaron mis ganancias este mes” o “Escalé varios puestos en mi centro laboral” con sentido favorable. Esta dinámica funciona para el orden hegemónico pero existen también subculturas que subvierten este orden, como algunos grupos monásticos que no privilegian el aumento de bienes materiales sino espirituales. En este caso, MÁS ES ARRIBA sigue siendo vigente, pues lo único que varía es lo que se considera importante acumular. Con eso concluimos que las metáforas orientacionales guardan una sistematicidad interna, por la que MAS ES ARRIBA es coherente con metáforas específicas como la VIRTUD ES ARRIBA o lo BUENO ES ARRIBA. Sin embargo, esto no significa que existan muchos arribas distintos sino que nuestra experiencia de la verticalidad deriva en metáforas diferentes. El “es” que une los términos de cada metáfora nos remite a un conjunto de experiencias en la vida que, en los ejemplos propuestos, coincide con las de la verticalidad.

Para terminar proponemos un ejemplo tomado de la poesía de Varela: “tras la rosa/sombra”. Estos versos pertenecen al poema “Después” en el que se

desarrolla una configuración espacial delante/detrás. La ausencia de un locutor-personaje favorece la construcción de un poema marco en el que la rosa proyecta su sombra. El uso de la preposición “tras” ratifica esta idea según la cual la posición anterior de la rosa es mejor respecto a la posterior de su sombra. Pero el potencial significativo del poema no se limita a la secuencialidad espacial de ambos objetos sino que también guarda relación con consideraciones ontológicas del binomio luz/sombra que atraviesa toda su poesía.

Las metáforas estructurales, igual que las ontológicas, definen un término en función de otro y no un sistema global de conceptos en reemplazo de otro como las orientacionales. El ejemplo UNA DISCUSIÓN ES UNA GUERRA es uno de los más conocidos y ahí observamos cómo un concepto abstracto (discusión) se define con otro concepto abstracto (guerra). El mecanismo no se reduce a referirse a la discusión en términos bélicos, sino a experimentar la discusión como si fuera una guerra. Las expresiones “Gané el debate municipal”, “Destruí cada uno de sus argumentos” o “Se defendió valientemente de cada una de las acusaciones” son una muestra de ello. Además, si percibimos la discusión en estos términos, actuaremos en consecuencia. De ahí resulta lógico que veamos a nuestro interlocutor como un adversario, que planeemos estrategias, defendamos posiciones y atacemos argumentos. Nada determina a priori que entendamos la discusión como una guerra, ya que este pensar metafórico se construye culturalmente. En este caso tal vez por el carácter competitivo que caracteriza a nuestra sociedad. Un ejemplo literario lo encontramos en la famosa obra El gran teatro del mundo de Calderón de la Barca, en el que se utiliza la metáfora estructural EL MUNDO

ES UN TEATRO. Aquí se construye alegóricamente el concepto de la vida como representación, donde Dios aparece como espectador, el mundo como escenario y nosotros como actores. Si el nacimiento es la entrada a este gran teatro y la muerte la salida, solo queda ofrecer la mejor performance de los roles asignados (el pobre, el rico, la prudencia, la belleza, el Rey) por el Creador. En este caso, notamos que no solo se concibe el mundo en términos de un teatro, sino que dicha percepción dirige el accionar de cada uno de los personajes en el universo representado de la obra.

Podemos afirmar que la teoría de la metáfora de Lakoff y Johnson se conecta con el problema del silencio en la obra de Varela atendiendo al segundo tipo de silencio planteado en este trabajo: el silencio como manifestación de género y crítica del patriarcado. Como veremos en el análisis de los poemas, la metáfora ontológica que guía los mismos es EL POEMA ES UN ANIMAL DE PALABRAS, pero observaremos también que esta metáfora en el contexto tiene una connotación desfavorable para la mujer, pues la instauración del nombre o la palabra será vista como su castigo. La palabra se constituye como lo impuesto por un orden ya establecido, que ha relegado la voz de la mujer a un plano secundario. De ahí que Varela plantee en principio una escritura que asume la posición de la mujer en una sociedad signada por la voz hegemónica del hombre, para proponer después una forma comunicativa alternativa y nueva, que se instaure como vía de escape para el lenguaje femenino: el silencio elocuente.

3.3 CANTO VILLANO: POSIBLE RELACIÓN ENTRE EL SILENCIO Y LA PERSPECTIVA DE GÉNERO

Antes de empezar el análisis propiamente de los poemas, nos gustaría ofrecer este acápite a manera de introducción del poemario y para postular el posible vínculo entre el silencio y el discurso poético femenino. Esta hipótesis no es gratuita, sino que se sostiene- como se verá más adelante- en la factible correlación entre el cuerpo físico de la mujer y sus formas de autorrepresentación.

Canto villano es el poemario que nos remite al ámbito de lo cotidiano (Muñoz, 2007), tal como se indica desde el título de este libro, pues existe en él un juego entre lo elevado del canto y lo ordinario de lo villano. Varela reflexiona en este poemario sobre la materialidad del ser humano, influida por el existencialismo sartreano; redimensiona la concepción de la existencia terrena y del ser humano como ser material. Así, por ejemplo, en el poema “Canto villano” se prioriza la necesidad básica del comer, sin la cual la vida no podría reflexionarse. Sin embargo, debemos tener en cuenta que la poética de Blanca Varela no se reduce a mostrar un solo aspecto de la realidad, sino que se apertura al cuestionamiento de la misma e incide en la exploración de todas sus aristas. Hacemos esta salvedad para afirmar que en este poemario existe el intento de ascender de lo material, pero sin prescindir de él. En este sentido, no se trata de una poesía mística, pues no se pretende dejar de lado lo tangible de la realidad, sino que necesita de su impulso para poder elevarse a un mayor conocimiento.

Lo dicho anteriormente es de suma importancia para comprender el tema del silencio en este poemario, ya que vemos cómo la materialidad intenta imponerse constantemente mediante la palabra, aunque lo único que sobrevive es “la tentativa de nombramiento total” (Muñoz, 2007, p. 164). Si atendemos a los poemas que analizamos a continuación, veremos que la instauración del nombre propio o ser un “animal de palabras” es visto como un castigo para la mujer, de ahí que Varela proponga como posibilidad comunicativa al silencio. La posibilidad de la existencia estaría así en el acceso a la comunicación a pesar de sus límites, a través de lo que hemos llamado el silencio elocuente. El silencio sería el canto que se eleva a partir de la villana existencia humana. Específicamente, además, la palabra es vista como el castigo de la mujer; la vinculación entre su cuerpo y sus formas de autorrepresentarse discursivamente guarda relación con el hecho de legitimarse como vacío ante el gran Otro. El uso femenino del vacío lingüístico o el silencio para dirigirse al hombre, responde a una interpretación de aquel como plenitud. Por ello, diremos que el tema de lo femenino está vinculado a la voluntad de desestabilización del orden establecido.

Las diferencias del empleo del lenguaje en ambos textos es una cuestión que ha preocupado a la agenda feminista. Pero tal como ha explicado Toril Moi no se puede caer en esencialismos, pues establecer una diferencia podría ser perjudicial para la propia mujer. Es así que siguiendo a Volosinov afirma lo siguiente:

Implica que todos empleamos un mismo lenguaje, pero que tenemos *intereses* distintos –intereses políticos o relacionados con el poder, que

confluyen en el signo. El *significado* de un signo se extiende- el signo se vuelve “polisémico”, deja de ser unívoco-, y aunque es cierto que el grupo dominante se impone en un determinado momento en la producción intertextual del significado, esto no quiere decir que la oposición hay quedado reducida a un silencio total. La lucha de clases *confluye* en el signo (Moi, 1988, p. 166).

Esta cita nos parece muy sugerente al relacionarla con la poesía de Varela, pues como dice Octavio Paz no hay “nada menos ‘femenino’ que la poesía de Blanca” (Paz, 2007, p. 31); sin embargo, ella conoce las dificultades del acceso de la mujer al lenguaje, de su uso libre; y por ello, plantea el silencio como un espacio de resistencia. El decir con la palabra en su poética es una búsqueda que se sabe de antemano imposible, por eso erige como una intuición primordial una forma alternativa de comunicación: el silencio.

3.4. ANÁLISIS DE DOS POEMAS DE *CANTO VILLANO*

- Veamos el siguiente texto:

Media voz

la lentitud es belleza

copio estas líneas ajenas

respiro

acepto la luz

bajo el aire ralo de noviembre

bajo la hierba sin color

bajo el cielo

bajo el cielo cascado y gris

acepto el duelo

y la fiesta
no he llegado
no llegará jamás
en el centro de todo está el poema
intacto sol
ineludible noche

sin volver la cabeza
merodeo su luz
 su sombra
animal de palabras
husmeo su esplendor
su huella
 sus restos
todo para decir
que alguna vez estuve
atenta desarmada
 sola
casi en la muerte
casi en el fuego

Segmentación del poema

Este poema puede ser segmentado en tres partes. En el primero (desde el verso 1 hasta el verso 10) se presenta la belleza del poema como apertura sensorial. En el segundo (desde el verso 11 hasta el 15) se desarrolla el tema

de la dificultad para acceder al poema. En el tercero (desde el verso 16 hasta el final) se evoca la lucha infructuosa con las palabras.

Los interlocutores

Hay la marca de un locutor personaje que configura una focalización subjetivada. Aparece como una voz, una media voz tal como lo indica el título del poema. Además existe una proliferación de verbos en primera persona que ratifica la presencia del yo (copio, respiro, acepto, he llegado, no llegaré, merodeo, husmeo, entre otros). Pero, poco a poco reconocemos que este sujeto lírico posee una marca de género femenino (atenta, desarmada, sola).

La elocutio

La metáfora es uno de los principales campos figurativos desarrollados en el poema, lo que implica pensar sobre la base de comparaciones por semejanza. Para Arduini, el campo figurativo de la metáfora es el espacio cognitivo en el que se sitúan figuras como la propia metáfora, el símbolo, la alegoría y la personificación. En cambio, los investigadores Lakoff y Johnson distinguen tres tipos: las estructurales, ortológicas y orientacionales. Las primeras implican concebir un concepto abstracto en función de otro, por ejemplo “la vida es sueño”. Las segundas ponen de relieve el hecho de pensar un concepto en términos de una sustancia concreta, verbigracia “la mente es una máquina”. Las últimas manifiestan el predominio de conceptos espaciales como arriba/abajo; detrás/delante; centro/periferia. Volvamos al poema. En la expresión “la lentitud es belleza” percibimos- según la clasificación anterior- que el concepto de lentitud es imaginado en función de otro término abstracto:

la belleza. Por lo tanto nos hallamos ante una metáfora estructural. La idea más representativa del texto es la que se puede trabajar a partir del siguiente esquema:

LA LENTITUD ES BELLEZA

- La belleza del poema se construye lentamente
- Requiere seguir una serie de pasos previos
- Esta secuencia se asocia con la apertura sensorial
- La belleza resulta de la unión de duelo y celebración

En esta metáfora de Varela se identifica a la lentitud con la belleza porque para llegar a esta se debe seguir un procedimiento que retarda su alcance. El poeta sigue una especie de recetario: “copio estas líneas ajenas”, “respiro”, “acepto la luz”, “acepto el duelo y la fiesta”. Además el campo figurativo de la anáfora que aparece con la premisa de la preposición “bajo” nos acerca a lo que señalábamos como apertura sensorial: se siente el aire, la hierba y el cielo. Más adelante nos hayamos frente al tema de la imposibilidad comunicativa ya que se señala la dificultad de llegar al poema. Hay una aceptación anticipada de la derrota (“no he llegado/no llegaré jamás”) al tratar su esencia inamovible (“intacto sol/ineludible noche”). Solo se puede bordear su forma como aquel que va prolongando su deseo al perseguir su objeto de deseo (“merodeo su luz/su sombra”). En este punto aparece otra de las metáforas, fundamentales: EL POEMA ES UN ANIMAL DE PALABRAS. Aquí el concepto del poema es imaginado como una entidad concreta: un animal hecho de palabras; y de ahí se colige que estamos frente a una metáfora ontológica. No obstante, como

toda metáfora destaca y oculta algún aspecto porque implica una discriminación cognitiva, esta enfatiza la construcción escritural del poema a partir del reconocimiento de sus restos y encubre el silencio constitutivo incluido en él. El objeto poético, ubicado entre la luz y la sombra, permite un acercamiento parcial y su reconocimiento a partir de sus despojos (“husmeo su esplendor/ su huella/sus restos”). De manera retrospectiva, la locutora personaje alude al momento de inspiración como un duelo en que se encontró desarmada ante la contundencia del referente poético.

Inventio

La cosmovisión que subyace a este texto y que conecta la expresión con lo cognitivo guarda relación con el análisis de los poemas anteriores. Ya destacamos que este poema se construye a partir de una media voz, su decir se queda en la mitad porque no puede acceder a una parte fundamental de su constitución: el silencio. En realidad se acerca a él pero a través de una visita retrospectiva a los lugares de su aventura interior.

La voz poética parece asumir una actitud democrática frente a los elementos que constituyen el poema, tanto la palabra como el más allá de la palabra que es el silencio. Por ello, acepta “el duelo/ y la fiesta”, y merodea “su luz/ su sombra”. Esta dicotomía muy trabajada en la poética de Varela, la de la luz/sombra guarda relación con la dicotomía palabra/ silencio; pues en la luz no se llega a un pleno conocimiento de las cosas, todo es difuso en la luz; mientras que en la oscuridad del sueño se logra una mayor lucidez. La negatividad de la luz, del despertar se emparenta así a la negatividad de la

palabra: el silencio. Este parece ser el único recurso capaz de expresar lo que la palabra se ve imposibilitada de decir.

Desde el título de este poema vemos la recurrencia significativa del mismo: el poema es una media voz, un lugar intermedio entre la palabra y el silencio, es un medio decir, una verdad a medias. El conocimiento es algo que se bordea, pero no se alcanza y menos aún se transmite a cabalidad. El ser humano es un “animal de palabras”, es decir, que funciona con una lógica de lo ya establecido, y la huella a que se refiere la voz poética es la marca que registra lo realizado por esa lógica. Frente a lo inmóvil e incuestionable de la palabra, lo que Varela propone es un hacer poético caracterizado por el simple movimiento, que además es lento para que sea bello. Y este movimiento solo se puede dar si hay espacios vacíos; estos espacios serán las filtraciones de silencio a lo largo del poema. El silencio permite el dinamismo y el cuestionamiento a lo ya establecido por la palabra. Ahí nos parece que radica la propuesta original de Blanca Varela.

En este poema también vemos la relación con la modernidad en tanto es una reflexión sobre la labor poética. Nuevamente arribamos a una naturaleza saturada por el silencio (“en el centro de todo está el poema”) y el significante (“animal de palabras”). Y surge aquí el problema central alrededor del cual girará la reflexión de nuestra poeta: la imposibilidad comunicativa. De ahí el título del poema, “Media voz”, pues este es una voz intermedia, conciliadora; que apuesta por la convivencia del silencio y la palabra, pero donde ante el fracaso comunicativo de la palabra, el silencio toma su lugar. Es una “media voz” también en relación a la participación activa del lector, pues el título se

hace realidad en los versos finales que no son conclusivos; tal como sucede con la creación del poema, que se deduce es un objeto inacabado. El poema se presenta como un imposible, algo inaccesible para la palabra pero que tiene accesibilidad a través del silencio. La pérdida de fe en la palabra es característica de la modernidad, y aunque la poesía de Varela parte de la materialidad del significante, lo no explícito en los versos o los silencios oportunos es donde radica el real mensaje poético. El lenguaje es solo un soporte verbal gráfico para dejar decir al silencio elocuente.

Análisis interdiscursivo

En “Media voz” y “Monsieur Monod no sabe cantar” existen marcas de un locutor personaje femenino, pero solo en el segundo hay un alocutario representado (“querido mío”). Ambos desarrollan el tema de la captura del silencio y la noción de los límites de la palabra. “Monsieur Monod no sabe cantar” aparece con una mayor presencia cosmopolita por el uso de expresiones en idiomas europeos. Y tanto en este como en “Media voz” se privilegia el uso de la metáfora.

En “Monsieur Monod no sabe cantar” se incide en el tema del vacío, la falta, la carencia -a partir del ejercicio de la memoria-, presente en las relaciones interpersonales con el ser querido. Además en este poema se nombra literalmente el “silencio” en dos oportunidades, como una forma de demostrar la dificultad del diálogo amoroso pero mostrando al mismo tiempo sus posibilidades comunicativas. “Media voz”, en cambio, es una exploración del acto creativo y sus posibilidades estéticas mayormente en tiempo presente, y

- En el poema hay marcas de un locutor personaje y de un alocutario representado. Entre ellos existe una relación vertical en la que predomina la posición del locutor -personaje. La voz poética no solo exhorta al tú de evitar un

cierto comportamiento sino que también lo advierte de la posibilidad de recibir un castigo. Además el título del poema “Va Eva” nos propone a Dios y a la mujer como posibles referentes de los interlocutores.

La elocutio

La metáfora es uno de los principales campos figurativos desarrollados en el poema, de ahí que se apertura con la siguiente expresión: (LA MUJER) ES UN ANIMAL DE SAL. Observamos que se da una apropiación creativa del pasaje bíblico de Sodoma y Gomorra, en el que se invierte la proposición condicional que hace Dios a la mujer de Lot. Según las Sagradas Escrituras, el Creador le advierte que si voltea la cabeza para ver la destrucción de la gente perversa su cuerpo se convertirá en estatua de sal. En el texto de Varela, la advertencia se da en sentido contrario: si la mujer (animal) de sal voltea la cabeza se convertirá en cuerpo. Pero el espectro significativo no se reduce a esta referencia sino que se puede expandir al acto creativo. Si en “Media voz” el poema aparecía como un animal de palabras, aquí se define como un animal de sal. Esta apreciación ratifica el que la advertencia derive en la posibilidad de un castigo efectivo. Sin embargo, se tiene conciencia previa de su desacato y su futura sanción (“y tendrás nombre”). Se deduce de ello que su desobediencia dará por resultado la instauración de un nombre propio (Eva). El nombre es la huella retrospectiva del acto de desobediencia, como la palabra lo es de las pretensiones del creador al momento de escribir.

La inventio

En primer lugar, destaca el tratamiento irónico del relato bíblico sobre la desobediencia de la mujer de Lot, para luego asociarlo con el tema de la creación poética a partir de su nexo común: la mujer y la desobediencia. La imposición de la letra aparece entonces como un castigo, por ende se privilegia la indagación previa a la fijación escritural del poema. El uso de la metáfora favorece este juego de asociaciones y su multiplicación significativa.

En este poemario Blanca Varela también desconfía de la palabra como medio de comunicación efectivo. Por eso, en este poema en particular, se observa esto en el hecho de que convertirse en animal de palabra sea visto como un castigo. Pero este no será el único. De hecho, el que la mujer posea un cuerpo también lo es. De ahí podemos deducir que existe una fuerte relación entre el cuerpo femenino y sus formas de autorrepresentarse. Como dice Rocío Silva Santisteban en su ensayo “Ejercicios materiales: Aprender la mortalidad”:

En el caso de Blanca Varela las autorrepresentaciones se construyen desde una intuición primordial: dentro del cuerpo es posible la existencia de una identidad femenina, fuera del cuerpo es necesario tomar prestado la palabra del Otro, en este caso, la palabra de que Derrida llama “el signo sin significante” (Dios) y por eso la única manera de autorrepresentarse es a través del vacío: “santa molleja/ vaciada/ redimida letrina” (Silva Santisteban, 2002, 42).

Esto nos hace pensar en la vinculación entre el vacío físico de la mujer y su representación discursiva por medio del vacío lingüístico o el silencio. Pero como el cuerpo y su forma de relacionarse con él es algo que se construye, el vacío puede interpretarse también como plenitud. Por ello, sospechamos que la

salida vareliana a una posible interpretación reduccionista sería la de proponer un vacío pleno o un silencio elocuente. Lo que se plantea en el poema analizado es una división en dos etapas: el cuerpo de la mujer como un lugar sin nombre, y luego del posible castigo como un lugar con nombre. El segundo sería un espacio de menoscabo, daño y quebranto, mientras que el primero- lugar del presente de la enunciación- es un espacio para la reflexión. De ahí que el conocimiento sea visto como la puerta de entrada hacia el cuerpo, el grado cero por el cual se abandona el lugar aún sin nombre para pasar a un lugar que ya está nombrado.

En este poema es posible también recalcar el vínculo entre el silencio y la modernidad, pero desde la mirada del discurso poético femenino. Afirmamos esto pues en “Va Eva” se da una analogía entre el castigo de la mujer y el castigo de la poesía: en ambos la falta es la desobediencia, y el castigo convertirse en animal de palabras. Pero la mujer tiene un doble castigo: convertirse en animal de palabras y en cuerpo. De ahí que el poema sea visto como el cuerpo de la poeta; por eso, no extraña ver en la poética de Varela la relación del acto creativo con la maternidad, con el alumbramiento del hijo-poema. Además, debemos señalar que como las pretensiones creadoras son un acto de desobediencia y la palabra es el castigo, entonces el silencio surge como posibilidad comunicativa. Por último, diremos que lo femenino en este poema es un tema capital y es moderno porque cuestiona los modos dominantes en las relaciones sociales, actuando así como una forma desestabilizadora del orden hegemónico liderado por el hombre.

Análisis interdiscursivo:

“Va Eva” y “Curriculum Vitae”: Ambos textos poseen marcas de un locutor personaje y un alocutario representado. Además, se mantiene la relación vertical que faculta al locutor masculino para otorgar castigos o premios al alocutario femenino. El tono irónico, común a los dos poemas, es el medio que nos invita a repensar el orden legitimado por las estructuras de poder patriarcales. En “Va Eva”, el animal de sal es el estado previo a la desobediencia de la mujer, mientras que en “Curriculum Vitae”, la bebida de la sal es la causa de su propia derrota.

En el primer poema mencionado, la mujer viene a ser castigada doblemente por la divinidad: con la instauración de su cuerpo y la de un nombre propio. Esto nos hace pensar en la palabra como un castigo y en el silencio como la solución alternativa. En el segundo poema, se alude sarcásticamente al tema de la mujer en relación a sus logros profesionales, en una sociedad patriarcal que los desmerece y que plantea una competencia desigual con el hombre. En ambos, la mujer es el eje creativo y los temas de la desobediencia y el castigo se constituyen como su centro reflexivo.

CONCLUSIONES

La presente tesis se propuso como objetivos específicos: evaluar cómo se manifiesta la problemática del silencio desde una perspectiva retórica en la poética vareliana; determinar la funcionalidad fronteriza del silencio, como una instancia de media voz; y considerar si el silencio en la poética de Varela guarda alguna relación con la perspectiva de género. Y creemos haber logrado estos propósitos, como se verá en la consignación de las conclusiones.

Al finalizar este estudio llegamos a las siguientes conclusiones:

1. El tópico del silencio está presente en la poética vareliana, tal como nos lo ha permitido comprobar la perspectiva retórica que hemos utilizado, como un silencio elocuente, como aquello que lejos de ser algo que no merece ser expresado surge como una alternativa a la imposibilidad comunicativa por expresar aquello que está más allá del lenguaje. Y desde una perspectiva pragmática, el silencio aparece como producto del poema. El poema hace el silencio o se hace silencio y esto se ejemplifica en la suspensión del sentido al final del poema.
2. El silencio funciona como instancia fronteriza, como media voz; y puesto que el poema se hace silencio, aquél también se configura como un espacio fronterizo entre la palabra y el silencio. De ahí que el conocimiento o la verdad surja de la confrontación de estos dos elementos constitutivos del poema. En los poemas de *Concierto animal*

se maneja el tema de la creación poética. El predominio del campo figurativo de la antítesis demuestra que la búsqueda de la unidad de términos opuestos es la guía directriz de los textos. Sin embargo, las palabras experimentan sus límites y se enfrentan constantemente con su vacío constitutivo y derivan en silencio.

3. Creemos que el silencio en la poética de Varela sí guarda relación con la perspectiva de género, pues parece haber una correlación entre el cuerpo físico de la mujer y sus formas de autorrepresentación. En los poemas de *Canto Villano* arribamos al tema de lo femenino y la voluntad de desestabilización del orden impuesto por la sociedad patriarcal. Varela parece querer demostrar en estos textos que así como la desobediencia de la mujer fue la causa de situación actual, la huella de la escritura es el castigo de la poesía.

BIBLIOGRAFÍA

A) BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

VARELA, Blanca. (1959). *Ese puerto existe (y otros poemas)*. Prólogo de Octavio Paz. Xalapa: Universidad Veracruzana.

..... (1963). *Luz de día*. Lima: Ediciones de la Rama Florida.

..... (1972). *Valses y otras falsas confesiones*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

..... (1978). *Canto villano*. Lima: Ed. Arybalo.

..... (1986). *Canto villano. Poesía Reunida, 1949-1983*. Prólogo de Roberto Paoli. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

..... (1993). *Ejercicios materiales*. Lima: Jaime Campodónico.

..... (1993). *El libro de barro*. Madrid: Ediciones del Tapir.

..... (1996). *Canto villano. Poesía reunida 1949-1994*. Prólogos de Octavio Paz, Roberto Paoli y Adolfo Castañón. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

..... (1999). *Concierto animal*. Valencia- Lima: ED. Pretextos/Peisa.

..... (2001). *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949- 2000)*. Prólogo de Adolfo Castañón y Epílogo de Antonio Gamoneda. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores.

B) BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

1. LIBROS SOBRE BLANCA VARELA

DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN, comp. (2007). *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. (2010). *Casa, cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo*. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola.

MUÑOZ CARRASCO, Olga. (2007). *Sigiloso desvelo. La poesía de Blanca Varela*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

O'HARA, Edgar. (2007). *Tiene más de avispero la casa. Poéticas de Blanca Varela*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.

SUÁREZ, Modesta. (2003). *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*. Madrid: Ed. Verbum.

2. ARTÍCULOS Y ENSAYOS SOBRE BLANCA VARELA

ÁGREDA, Javier, (1997). "Blanca Varela: *Canto villano*". En: Suplemento Domingo de *La República*. Lima, 26 de enero; pp. 24.

BARRIENTOS, Violeta, (2002). "Física y metafísica de la poesía de Blanca Varela". En: *Ajos & Zafiros*, N°3-4, Lima; pp. 45-57.

CÁCERES, Grecia, (2002). "'Puerto Supe' y 'Fuente'": dos vías posibles hacia la definición del sujeto en *Ese puerto existe*. En *Ajos & Zafiros*, N°3-4, Lima; pp. 59-67.

CASTAÑEDA, Esther (y) Elizabeth TOGUCHI, (2007). "Blanca Varela y su tradición poética". En: DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN (comp.). *Nadie sabe mis cosas...* (vid.supra), pp. 99-108.

CASTAÑÓN, Adolfo, (2007). "Blanca Varela: la piedra incandescente". En: DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN (comp.). *Nadie sabe mis cosas...* (vid.supra), pp. 85-96.

COLCHADO MEJÍA, Patricia, (2002). "Aproximaciones a la bibliografía de Blanca Varela". En: *Ajos & Zafiros*, N°3-4, Lima; pp. 75-84.

COTE BOTERO, Andrea, (2007). "La irrealidad sensible: Ejercicios de un decir material". En: DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN (comp.). *Nadie sabe mis cosas...* (vid.supra), pp. 127-145.

CUETO, Alonso, (1993). "El deseo es el lugar que se abandona". En: Suplemento *Dominical* de *El Comercio*. Lima, 14 de noviembre; p.15.

CHIRINOS, Eduardo, (2007). "El reptil sin bragas de seda: una lectura de los 'Ejercicios materiales' de Blanca Varela a la luz de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio". En: DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN (comp.). *Nadie sabe mis cosas...* (vid.supra), pp. 205-219.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo, (2002). "'Vals del Ángelus'", de Blanca Varela y su crítica a la sociedad patriarcal". En *Ajos & Zafiros*, N°3-4, Lima; pp. 69-73.

FERRARI, Américo (1990). "La carrera y el premio- reflexiones sobre la poesía de Blanca Varela". En: *Los sonidos del silencio: poetas peruanos en el siglo XX*. Lima: Mosca Azul Editores; pp. 96-103.

FRANCO, Jean, (2007). "La gana del alma que es el cuerpo". En: DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN (comp.). *Nadie sabe mis cosas...* (vid.supra), pp.231-241.

GAZZOLO, Ana María, (2007). "Blanca Varela: más allá del dolor y el placer". En: DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN (comp.). *Nadie sabe mis cosas...* (vid.supra), pp.73-83.

..... (1989). "Blanca Varela y la batalla poética". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 466; pp. 129-138.

GHERSI, Éricka, (2007). "Artes poéticas que dialogan a propósito de la antología *Donde todo termina abre las alas*". En: DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN (comp.). *Nadie sabe mis cosas...* (vid.supra), pp. 157-169.

HUAMÁN ANDÍA, Bethsabé, (2007). "El estado de la cuestión y la discusión. La crítica peruana y Blanca Varela". En: DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN (comp.). *Nadie sabe mis cosas...* (vid.supra), pp. 315-335.

..... (2002). "Piedra negra sobre piedra blanca". En: *Martín. Revista de artes y letras*, N°3, Lima; pp. 50-56.

MOROMISATO, Doris, (2002). "Del abismo de concierto animal". En: *Martín. Revista de artes y letras*, N°3, Lima; pp. 62-68.

OLLÉ, Carmen, (2007). "El canto villano de Blanca Varela". En: DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN (comp.). *Nadie sabe mis cosas...* (vid.supra), pp. 147-156.

.....(1992). "¿Es lacerante la ironía?". En: *Márgenes*, N°12, Lima; pp. 13-16.

OTERO, Diego, 1999. "Una voz en la intimidad". En: Suplemento *Dominical de El Comercio*. Lima: 18 de abril; pp. 4-7.

OVIEDO, José Miguel, (1979). "Blanca Varela o la persistencia de la memoria". En: *Eco. Revista de Cultura de Occidente*, N° 217, Bogotá; pp. 100-111.

PAOLI, Roberto, (2007). "Una visión lúcida y desencantada". En: DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN (comp.). *Nadie sabe mis cosas...* (vid.supra), pp. 47-53.

PAZ, Octavio, (2007). "Destiempos de Blanca Varela". En: DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN (comp.). *Nadie sabe mis cosas...* (vid.supra), pp. 29-33.

PORTOCARRERO, Gonzalo, (2007). "Tres aproximaciones a la poesía de Blanca Varela". En: DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN (comp.). *Nadie sabe mis cosas...* (vid.supra), pp. 297-312.

REISZ, Susana, (2007). "Blanca Varela en la línea mortal del equilibrio". En: DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN (comp.). *Nadie sabe mis cosas...* (vid.supra), pp. 269-278.

..... (2007). "En el principio fue la palabra de Blanca Varela (fragmentos de una historia literaria reciente)". En: DREYFUS, Mariela (y)

Rocío SILVA SANTISTEBAN (comp.). *Nadie sabe mis cosas...* (vid.supra), pp. 361-370.

ROSAS RIBEYRO, José, (2002). “¿Por qué no vivir con la muerte?”. En: *Martín. Revista de artes y letras*, N°3, Lima; pp. 69-73.

SILVA SANTISTEBAN, Rocío, (2007). “Una vuelta de tuerca al vas. Resignificación moderna de una expresión criolla popular”. En: DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN (comp.). *Nadie sabe mis cosas...* (vid.supra), pp. 391-416.

..... (2002). “Ejercicios materiales: aprender la 'mortalidad'”. En: *Ajos & Zafiros*, N°3-4, Lima; pp. 27-44.

SOBREVILLA, David, (2007). “La poesía como experiencia. Una primera mirada a la *Poesía Reunida 1949-1983* de Blanca Varela”. En: DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN (comp.). *Nadie sabe mis cosas...* (vid.supra), pp. 52-58.

..... (2002). “Del abismo de concierto animal”. En: *Martín. Revista de artes y letras*, Año 1, N°3, Lima; pp. 57-60.

SUÁREZ, Modesta, (2007). “De las andanzas de una poeta con mirada de pintor”. En: DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN (comp.). *Nadie sabe mis cosas...* (vid.supra), pp. 109-126.

VALDIVIA BASELLI, Alberto, (2002). “Blanca Varela: panorámica de una conciencia que despierta”. En: *Ajos & Zafiros*, N°3-4, Lima; pp. 15-26.

VICH, Cynthia, (2007). “Este prado de negro fuego abandonado. Dimensiones de la maternidad en la poesía de Blanca Varela”. En: DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN (comp.). *Nadie sabe mis cosas...* (vid.supra), pp. 243-260.

WESTPHALEN, Yolanda, (2007). “Blanca Varela: *Concierto animal* en cabeza de mujer”. En: DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN (comp.). *Nadie sabe mis cosas...* (vid.supra), pp. 385-390.

3. ANTOLOGÍAS

BARCELLOS, Cecilia. (1994). *Antología poética. Peruanas del siglo XX*. Lima: Ediciones Gap; pp. 8-9.

CASTILLO, Corina. (1971). *Presencia de la mujer peruana en la poesía*. Lima: Consejo Nacional de Mujeres del Perú; pp. 167-169.

COBO BORDA, Juan. (1985). *Antología de la poesía hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica; pp. 341-344.

ESCOBAR, Alberto. (1965). *Antología de la poesía peruana*. Lima: Ediciones Nuevo Mundo; pp. 146-153.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. (1984). *De Vallejo a nuestros días*. Lima: Ediciones Edubanco; p.151-155. (Poesía peruana. Antología general, tomo III).

HIGGINS, James. (1993). *Hitos de la poesía peruana*. Lima: Milla Batres; pp. 129-149.

ORTEGA, Julio. (1967). *Imagen de la literatura peruana actual*. Lima: Editorial Universitaria; pp.99-100. (Tomo I).

MARTOS, Marco. (1993). *Documentos de literatura 1, La generación del cincuenta. Antología poética de la promoción 45/50*. Contribución bibliográfica de Miguel Ángel Rodríguez Rea. Lima: Masideas; pp. 55-65.

SCORZA, Manuel. (1963). *Poesía contemporánea del Perú*. Lima: Casa de Cultura del Perú; pp. 111-120.

SILVA SANTISTEBAN, Ricardo. (1994). *Antología general de la poesía peruana*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú; pp. 569-577.

SOLOGUREN, Javier. (1981). *Antología general de la literatura peruana*. México: Fondo de Cultura Económica; pp. 428-434.

4. TESIS SOBRE BLANCA VARELA

HUAMÁN ANDÍA, Bethsabé. (2003). *Esa flor roja sin inocencia: una lectura de Valses y otras falsas confesiones*. Tesis para obtener el título de licenciada en Literatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

MORALES HURTADO, Jessica. (1990). *El discurso amoroso en la poesía de Blanca Varela*. Memoria para obtener el grado de Bachiller en Humanidades con mención en Lingüística. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

SILVA SANTISTEBAN, Ricardo. (2001). *El cuerpo y la literatura de mujeres*. Tesis para obtener el grado de Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

SUÁREZ, Modesta. (2000). *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*. Tesis para habilitación de cátedra. Pau: Université de Pau et des Pays d' l' Adour.

VALDIVIA, PAZ -SOLDÁN, Rosario. (2000). *Redescubriendo la poesía de Blanca Varela: Canto villano*. Tesis para optar el grado académico de Magíster en Literatura peruana y latinoamericana. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

5. ENTREVISTAS A BLANCA VARELA

ÁNGELES CABALLERO, César, (1989). "Las confesiones de Blanca Varela. No puedo ser sin el Perú". En: *La República*, Lima, 30 de abril; pp.25-32.

COAGUILA. Jorge, (1994). "La poesía es una sola (confesiones de Blanca Varela 1)". En: *La República*, Lima, 15 de mayo; pp. 25-26.

..... (1994). "Prefiero la desvergüenza (confesiones de Blanca Varela 2)". En: *La república*, Lima, 22 de mayo; pp. 35-36.

CUETO ALONSO, (1993). "El deseo es un lugar que se abandona". En: *El dominical*, suplemento de *El Comercio*, Lima, 14 de noviembre; pp. 15.

FORGUES, Roland, (1991). "Blanca Varela. La fascinación por lo maravilloso". En: *Palabra viva. Las poetisas se desnudan*. Lima: Ed. El Quijote, tomo VI, pp. 75-90.

ROSAS RIBEYRO, José, (2002). “¿Por qué no vivir con la muerte?”. En: *Martín. Revista de artes y letras*, Año 1, N°3, Lima; pp. 69-72.

SÁNCHEZ LEÓN, Abelardo, (1996). “Fuera de la poesía, todo es caos” (entrevista con Blanca Varela). En: *Quehacer*, N°99, Lima; pp. 4-15.

VALCÁRCEL, Rosina, (1996-2007). “Blanca Varela: ‘Esto es lo que me ha tocado vivir’”. En: *La casa de cartón de OYX*, II Época, N°10, Lima; pp.2-15.

..... (2007). “Blanca Varela: ‘Esto es lo que me ha tocado vivir’”. En: En: DREYFUS, Mariela (y) Rocío SILVA SANTISTEBAN (comp.). *Nadie sabe mis cosas...* (vid.supra), pp. 443- 459.

C) BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

ALBALADEJO, Tomás. (1990). *Retórica*. Madrid: Síntesis.

ARDUINI, Stefano. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.

ARISTÓTELES. (2000). *Poética*. Traducción de Salvador Mas. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L.

BARTHES, Roland. (2006). *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*. Traducción de Nicolás Rosa. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.

BOUSOÑO, Carlos. (1966). *Teoría de la expresión poética*. 4ª ed. Madrid: Gredos S.A.

CHIRINOS, Eduardo. (1998). *La morada del silencio. Una reflexión sobre el silencio en la poesía a partir de las obras de Westphalen, Rojas, Orozco, Sologuren, Eielson y Pizarnik*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica S.A.

DENEGRI, Francesca. (1996). *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos/ Flora Tristán.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. (1996). *Las huellas del aura. La poética de J.E. Eielson*. Lima: Latinoamericana Editores.

..... (2012). *El poema argumentativo de Washington Delgado*. Lima: Fondo Editorial de la UNASAM.

..... (2005). *La soledad de la página en blanco. Ensayos sobre lírica peruana contemporánea*. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Letras de la UNMSM.

GUTIERREZ, Miguel. (2008). *La generación del 50: un mundo dividido*. Lima: Arteidea Editores EIRL.

HABERMAS, Jürgen. (1988). "Modernidad versus postmodernidad". En: *Modernidad y postmodernidad*. Prefacio, introducción y compilación de Josep Picó. Madrid: Alianza Editorial S.A.

LAKOFF, George y Mark JOHNSON. (2003). *Metaphors We Live By*. Chicago y London: The University of Chicago Press.

LOZANO DOMINGO, Irene. (1995). *Lenguaje femenino, lenguaje masculino. ¿Condiciona nuestro sexo la forma de hablar?* Madrid: Minerva Ediciones.

MIGNOLO, Walter, (1983). "Comprensión hermenéutica y comprensión teórica". En: *Revista de literatura*, Lima, 45:90, julio-diciembre; pp. 5-38.

MOI, Toril. (1988). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.

OLDRICH, Belic. (2000). *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Santafé de Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.

OLLÉ, Carmen. (2008). *Antología de poesía peruana. Fuego abierto*. Santiago de Chile: LOM.

REISZ, Susana. (1996). *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Lérida: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.

SUÁREZ, Modesta, (2000). "Elemental es el canto de la memoria. Poesía femenina peruana e historia". En: *Mujer, cultura y sociedad en América Latina*, vol.2. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos; pp. 149-164.

SILVA SANTISTEBAN, Rocío. (2001). *El cuerpo y la literatura de mujeres*. Tesis para obtener el grado de Magíster en Literatura Latinoamericana. Lima: Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM.

VIZCAÍNO, Santiago. (2008). *Decir el silencio. Aproximación a la poesía de Alejandra Pizarnik*. [s.c.]: Ministerio de Cultura.

D) FUENTES ELECTRÓNICAS

La Real Academia de la Lengua Española, (2015). <http://www.rae.es/rae.html>. Consultado el 3 de julio del 2015 a las 15 horas.

Peralta, Ramón. (2014). "El silencio en la poesía". <http://letras.s5.com/rp041205.htm>. Consultado el 18 de julio a las 13 horas.

Sartre, Jean-Paul. (2014). "El existencialismo es un humanismo". <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/766.pdf>. Consultado el 1 de julio a las 17 horas.